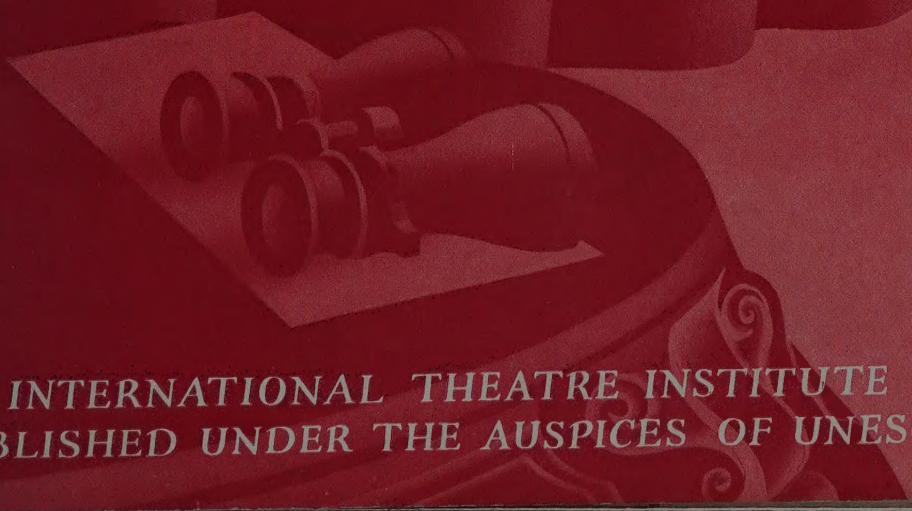
VOLUME III
4

WORLD THEATRE



INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
UBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

DIFFUSEURS

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg-Platz 1, Mainz.
Werk Deutscher Zeitschriften Grossvertrieb, Hauptstrasse 84, Offenburg-Baden.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C. I.
Graham Book Company, 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, Avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, Avenue Papineau, Montréal 34.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
M. Paul Stucker Enrg. 3440, Côte des Neiges, Montréal.

ESPAGNE
Libros, Fuenclara, 2, Apart. ° 142, Zaragoza.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York 14 N. Y.

FRANCE et L'UNION FRANÇAISE
ELSEVIER S.A., 51, rue des Archives, Paris III.

INDES
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Messageries Italiennes, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.

JAPON
Centre du Livre Français, S.E.F. Building 4-16, Chome Muromachi Nihon bashi Chuo-ku, Tokio.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgevers Mij., Spuistraat 110, Amsterdam.

PORTUGAL
Livraria Bertrand, 73-75, Rua Garrett, Lisboa.

ROYAUME-UNI
The Continental Publishers Ltd., 34, Maiden Lane, Bedford Street, London W.C. 2.

SUEDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Office du Livre, 6, Rue du Temple, Fribourg.
Europa Verlag A.G., 5, Ramisstrasse, Zurich.

ADMINISTRATION

ELSEVIER S.A.
26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles
C.C.P. 962.48 — Banque : Kredietbank
Tél. 37.30.24

Diffusion
pour la France et l'Union française
ELSEVIER S.A.
51, rue des Archives, Paris III
C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-49

PRIX DE VENTE

		Abonnement	le n°
Belgique	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
Etats-Unis	$	3.50	1.—
France	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Royaume-Uni	Sh.	25	6/6
Suisse	F.Ss.	15,60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES

* * *

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.I.T.

AUSTRALIE .....Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.

AUTRICHE .....Prof. Wilhelm Schmidt, Maria Theresienstrasse, 11, Vienne IX.

BELGIQUE .....M. Herman Teirlinck, 40 boulevard du Régent, Bruxelles.

BRESIL .....M. Daniel da Silva Rocha, p/a SBAT, 97/III Av. Almirante Barroso, Rio de Janeiro.

CHILI .....M. Augustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.

CUBA .....M. Francisco Morin, Mision 208, Habana.

DANEMARK .....M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.
Mme. Maruja Espinosa de Dar-

EQUATEUR .....quea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.

ESPAGNE .....D. Guillermo Diaz-Plaja, Ecole Supérieure d'Art Dramatique, Calle S. Bernardo 44, Madrid.

ETATS-UNIS .....Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N.Y.

FINLANDE .....M. Eino Kalima, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

FRANCE .....M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris 9e.

GRECE .....M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », Place Karytsi, Athènes.

INDES .....Mrs. Kamaladevi Chattopadhyaya, 5/90 Connaught Circus, New Delhi.

ISRAEL .....M. Aharon Messkin, Habimah Theatre, POB 222, Tel-Aviv.

ITALIE .....M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.

JAPON .....Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuo-ku, Tokyo.

MEXIQUE .....M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D.F.

NOUVELLE ZELANDE .....M. R. C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.

NORVEGE .....M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.

PAYS-BAS .....Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.

POLOGNE .....M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Przedmescie 17, Varsovie.

ROYAUME-UNI ...Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W C 2.

SUEDE .....M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan,7 Stockholm.

SUISSE .....Dr. Max Gertsch, Konkordiastrasse 14, Zurich.

TURQUIE .....M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.

UNION SUD-AFRICAINE .Theatre Organization, 616 Park M. L. Schach, c/o National Street, Arcadia, Pretoria.

URUGUAY .....M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.

YOUGOSLAVIE ...M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — AUTUMN 1954. — WORLD THEATRE is published four times a year by Elsevier S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York. Subscription $ 3,50; $ 1.20 a copy. Entered as second class matter at the Post Office at New-York, N.Y.

VOLUME III, 4

LE THÉATRE DANS LE MONDE
WORLD THEATRE

A quaterly review issued by the International Theatre Institute
with the assistance of Unesco.

Revue trimestrielle de l'Institut International du Théâtre
publiée avec le concours de l'Unesco.

EDITOR — REDACTEUR EN CHEF
RENE HAINAUX
24, avenue de l'Atlantique, Bruxelles (Belgique)

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
INSTITUT INTERNATIONAL DU THEATRE

HONORARY PRESIDENTS • PRESIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, Axel-Otto Norman
PRESIDENT 1953-1955 • PRESIDENT 1953-1955
Jhr. P. J. W. de Brauw

EXECUTIVE COMMITTEE • COMITE EXECUTIF
CHAIRMAN • PRESIDENT
Jean Darcante *(France)*
VICE-CHAIRMEN • VICE-PRESIDENTS
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia-Yougoslavie)*
Jhr. P. J. W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*
MEMBERS • MEMBRES
Dora Stratou *(Greece-Grèce)*, Lalit Mohan Jamnadas *(India-Indes)*
Vincenzo Torraca *(Italy-Italie)*, Octavio Paz *(Mexico-Mexique)*
Axel-Otto Normann *(Norway-Norvège)*, Max Gertsch *(Switzerland-Suisse)*
Llewellyn Rees *(United Kingdom-Royaume Uni)*, Rosamond Gilder *(U.S.A.-Etats-Unis)*
CO-OPTED MEMBERS • MEMBRES COOPTES
Armand Salacrou *(France)*, Vittorio de Sica *(Italy-Italie)*
Peter Ustinov *(United Kingdom-Royaume Uni)*

EDITORIAL COMMITTEE • COMITE DES PUBLICATIONS
CHAIRMAN • PRESIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom-Royaume Uni)*
MEMBERS • MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*
Oscar Wälterlin *(Switzerland-Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A.-Etats-Unis)*

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. • SECRETAIRE GENERAL DE L'I.I.T.
André Josset
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris 16e

PUBLISHER ELSEVIER **EDITEUR**
26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles

SUMMARY ★ SOMMAIRE

EDITORIAL, *by René Hainaux*	3	EDITORIAL, *par René Hainaux*
UNESCO AND THE THEATRE, *by Rosamond Gilder*	5	L'UNESCO ET LE THEATRE, *par Rosamond Gilder*
STAGE DECORATION IN JAPAN. *by Kihachi Kitamura*	11	LE DECOR DE THEATRE AU JAPON, *par Kihachi Kitamura*
THEATRE IN THE OPEN AIR, *by Silvio d'Amico*	23	SPECTACLES A CIEL OUVERT, *par Silvio d'Amico*
ADAPTABLE FORE-STAGE, *by Walther Unruh*	35	AVANT-SCENE TRANSFORMABLE, *par Walther Unruh*
CONCERNING PROJECTED SCENERY. *The technicians reply : Joël E. Rubin, Leland H. Watson, Ernest Klausz*	48	A PROPOS DU DECOR PROJETE. *Réactions de Joël E. Rubin, Leland H. Watson, Ernest Klausz*
THE FIFTH CONTINENT AWAKENS TO THE THEATRE		*LE CINQUIEME CONTINENT S'OUVRE AU THEATRE*
1. INTERNATIONAL THEATRE MONTH IN AUSTRALIA, *by P.M. Ridley*	60	1. LE MOIS INTERNATIONAL DU THEATRE EN AUSTRALIE, *par P.M. Ridley*
2. STAGE DESIGN IN AUSTRALIA, *by Allan Ashbolt*	64	2. LES DECORATEURS AUSTRALIENS, *par Allan Ashbolt*
3. AUSTRALIAN DANCERS ABROAD, *by Jean Garling,*	69	3. LES DANSEURS AUSTRALIENS A L'ETRANGER, *par Jean Garling*
PARIS FESTIVAL OF DRAMATIC ART, *by André-Paul Antoine*	73	LE FESTIVAL DE PARIS, *par André-Paul Antoine*
WORLD INFORMATION *from Austria, Belgium, France, Greece, India, Italy, United Kingdom, Uruguay, U.S.A.*	82	*CHRONIQUES DU MONDE* *Autriche, Belgique, Etats-Unis, France, Grèce, Indes, Italie, Royaume-Uni, Uruguay.*
INDEX *of articles and information contained in the first eleven issues of « World Theatre »*	107	INDEX *des articles parus dans les onze premiers numéros de « Théâtre dans le Monde ».*

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — **Membres de L'I.I.T.**

AUSTRALIA : A.J.A. NELSON; **AUSTRIA :** Hanns WINTER; **BELGIQUE :** Jean FRANCIS et Jan GROOTAERS; **BRAZIL :** J. KOSSOWSKI; **CHILI :** Emile H. DUFOUR; **CHINA :** A. C. SCOTT; **CUBA; CZECHOSLOVAKIA :** Jan KOPECKY; **DANEMARK :** Svend FRIDBERG; **ECUADOR; FINLANDE :** Toini HAVU; **FRANCE :** Paul-Louis MIGNON; **GREECE :** St. SPILIOTOPOULOS; **INDIA :** G. S. KHOSLA; **ISRAEL :** Haïm GAMZU; **ITALY :** A. FIOCCO; **JAPAN :** Kihachi KITAMURA; **MEXICO :** Rafael SOLANA; **NETHERLANDS :** Françoise M. BRUIJN; **NEW-ZEALAND :** R. WALKER; **NORWAY :** Knut THOMASSEN; **POLAND :** Arnold SZYFMAN; **SWEDEN :** Dan LIPSCHUTZ and Axel STRINDBERG; **SUISSE :** S. THEILACKER et Oscar WALTERLIN; **TURKEY; UNION of SOUTH AFRICA :** Léonard SCHACH; **UNITED KINGDOM :** Kenneth RAE and J.-C. TREWIN; **UNITED STATES of AMERICA :** Elizabeth BURDICK and Rosamond GILDER; **URUGUAY :** E. Acevedo SOLANO; **YUGOSLAVIA :** Marijan MATKOVIC.

Non-members of the I.T.I. — **Non-membres de l'I.I.T.**

ARGENTINE : J. O. PONFERRADA; **CANADA :** Guy BEAULNE; **GERMANY :** Ingvelde MULLER; **PERU :** Bernardo ROCA-REY; **UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS :** SOVINFORMBURO.

EDITORIAL

AFTER five years WORLD THEATRE is firmly established. We needed this amount of time to prove the integrity of our desire to create an international forum, a privileged meeting-place to which each nation can delegate its leading experts so that they may share their experiences and their more recent discoveries with their fellows from other countries.

Much time was also needed before the National Centres could be persuaded that the efficacity of WORLD THEATRE depended, not on what was said about their own country — which to them could only appear incomplete — but on whether what was said of other countries was illuminating and of value.

We needed all this time and we are still a long way from perfection. Nevertheless, WORLD THEATRE is now incontestably the most authoritative international theatre periodical, because of the number and reliability of its sources of information. Our readers, when they glance through the index of articles which appears at the end of this volume, will see that, after only eleven numbers, we can count amongst our contributors the majority of the most eminent theatre people of our day.

We hope we may be forgiven, for this once, if we are a little pleased with ourselves as we have, on this occasion, an extra crop of good news.

It is with great regret that we say farewell to our original publisher, Olivier Perrin, who undertook the perilous task of launching the International Theatre Institute's new periodical and thereby guaranteed its irreproachable quality.

The publishing house of Elsevier now succeeds him. The wide extent of their international connections allows us to hope for a considerable increase in the circulation of WORLD THEATRE. We can expect from Elsevier that regularity of publication which is essential to the maintenance of our sub-

EN cinq ans d'existence, « Le Théâtre dans le Monde » s'est affirmé. Il a fallu ce temps pour que soit reconnue légitime notre volonté d'en faire un forum international, ce lieu de rencontres privilégié où chaque nation délègue ses meilleurs techniciens pour qu'ils partagent avec leurs pairs d'au-delà des frontières leurs plus récentes acquisitions.

Il a fallu du temps aussi avant que les Centres Nationaux se persuadent que pour porter un jugement sur l'efficacité du « Théâtre dans le Monde », ils ne devaient pas s'attacher à ce qu'on y disait de leur propre pays — et qui pouvait seulement être incomplet à leurs yeux — mais plutôt se demander si ce qu'on y disait des autres pays leur était un enrichissement.

Il a fallu ce temps et tout est bien loin d'être parfait encore. Néanmoins « Le Théâtre dans le Monde », nul ne le conteste aujourd'hui, est devenu la revue internationale de théâtre la plus authentique, par la multiplicité et la rigueur de ses sources d'informations. Et en parcourant, à la fin de ce volume, l'index des articles parus, nos lecteurs constateront qu'après onze numéros seulement nous pouvons compter parmi nos collaborateurs les hommes de théâtre les plus éminents de notre temps.

On nous pardonnera, pour cette fois, un peu de fierté : c'est qu'aujourd'hui apporte une moisson supplémentaire d'heureuses nouvelles.

Ce n'est pas sans mélancolie que nous disons adieu à notre ancien éditeur, Olivier Perrin. Acceptant le périlleux honneur de lancer la revue de l'Institut International du Théâtre, il lui a assuré une présentation d'une qualité irréprochable.

La maison d'édition Elsevier lui succède. L'importance de son réseau international de diffusion permet d'espérer pour « Le Théâtre dans le Monde » un nouveau et considérable développement. Nous pouvons attendre d'Elsevier cette parfaite régularité dans la sortie de presse qui nous semble une des conditions essentielles de la fidélité des abonnés. Nous

scriptions. Now that we are changing publishers, we have insisted on an alteration in the magazine's appearance. Our Committee considers that the new format is easier to handle; it can fit more conveniently on a book-shelf and it looks more like the serious work of reference that it has in fact always been. The new shape also facilitates the problem of illustrations, which however will not be reduced in number, the Committee being convinced that they are indispensable, as a source of information, to any theatre publication.

Another important improvement of which every reader will be aware is the reduction in price. This will assist us to extend the range of the review amongst theatre people, in particular amongst the younger and less affluent members of the profession. (*) Although the actual size of the page is smaller, the number of such pages will be increased. The present number is however an exception in so far as it consists of 120 pages; in the future there will be 80 pages as against the old total of 64 pages.

Without undergoing any fundamental alteration, the editorial side aims at greater technicality. We hope that this new trend will be apparent in the next number which will be devoted to « The Actor ». After a survey of « The Theatre School » by Michel Saint-Denis, the theories of interpretation of Stanislavski and Brecht will be sharply contrasted, followed by the reactions which they inspire amongst great contemporary artists : Mmes Angelica Hurwicz, Katina Paxinou, Margarita Xirgu... MM. Jose Ferrer, Vittorio Gassmann, Gustaf Gründgens, Fernand Ledoux, Michael Redgrave... Two equally important numbers are also in course of preparation : « The Theatre in the Far East » and « Contemporary Theatre Architecture ».

WORLD THEATRE, more than ever before, fulfils the purpose of the International Theatre Institute which is to further international understanding by means of the theatre.

For the Publications Committee,

avons insisté pour qu'il soit tiré parti du changement d'éditeur pour modifier la présentation. De l'avis du Comité, le format actuel est plus maniable, il se range plus aisément en bibliothèque et présente davantage l'apparence d'un instrument de travail. En outre, il rend plus souple l'illustration, laquelle ne sera pas réduite, le Comité ayant exprimé l'opinion que, dans le domaine du théâtre, l'illustration constitue un élément d'information indispensable.

Une autre amélioration à laquelle tout lecteur sera sensible réside dans la diminution du prix de vente. Elle permettra à notre revue d'étendre son action à l'ensemble des gens de théâtre, particulièrement auprès des plus jeunes, c'est-à-dire des moins fortunés (*). Ajoutons encore que si le format diminue, le nombre des pages augmente. Il faut néanmoins attirer l'attention sur le caractère exceptionnel du présent numéro : il a 120 pages, alors qu'*à l'avenir la revue comptera régulièrement 80 pages.*

Sans subir de profonde altération, la rédaction visera à plus de rigueur encore. Nous espérons que cette orientation sera sensible dans le prochain numéro, consacré à *L'ACTEUR*. Après une étude de Michel Saint-Denis sur « l'école d'art dramatique », on y trouvera une confrontation des théories d'interprétation de Stanislavsky et de Brecht, suivie des réflexions qu'elle inspire à de grands acteurs vivants : ont été pressentis Mmes Angelica Hurwicz, Katina Paxinou, Margarita Xirgu..., MM. José Ferrer, Vittorio Gassmann, Gustaf Gründgens, Fernand Ledoux, Michael Redgrave... En même temps se préparent deux numéros également importants : l'un sur *LE THEATRE EN EXTREME-ORIENT*, l'autre sur *L'ARCHITECTURE THEATRALE MODERNE.*

Plus que jamais, « Le Théâtre dans le Monde » remplit la mission que s'est donnée l'Institut International du Théâtre : multiplier les échanges internationaux dans le domaine de la connaissance des arts de la scène.

Pour le Comité des Publications,

René HAINAUX

(*) An extension of the subscriptions already taken out at the original price will avoid any hardschip to our old subscribers.

(*) Pour éviter que se croient lésés les abonnés qui ont payé l'ancien prix, il est prévu un système de prolongation des abonnements.

UNESCO AND THE THEATRE

L'UNESCO ET LE THÉATRE

ROSAMOND GILDER

THE International Theatre Institute has just celebrated its sixth birthday and it seems not too inappropriate to raise our heads for a moment from the immediate task, which in the theatre is always so absorbing, urgent and indeed climatic, to glance at the relationship of UNESCO and the Theatre as a whole and to assess the role of the ITI in the world picture.

Initials are a convenience but they are sometimes also a handicap. How often has the word UNESCO caused confusion or even derision among the uninformed. What is UNESCO ? It is not a breakfast food, a tooth paste or a Hungarian violonist, as everyone of any intelligence knows very well. It is essentially a point of view, an act of faith, a means of action. It presupposes a desire among men to help create a world where mutual understanding, a respect for the dignity of the individual and for his basic freedoms will create an atmosphere where peace can eventually abide. I need not here discuss the philosophy of UNESCO, but rather will confine myself to practical matters which form the essential background to any appraisal of the « Theatre and UNESCO ».

UNESCO is a « Specialized Agency » of the United Nations, carrying out certain objectives defined in the UN Charter, but operating under its own Charter, with its own headquarters in Paris. It is financed by direct contributions voted by the legislative bodies of member states. Basically the objective of those who drew up the UNESCO Charter was to create an instrumentality through which individuals in the various nations could exchange ideas, experiences and knowledge with like-minded individuals in other countries. The UN itself is necessarily a political body,

L'INSTITUT International du Théâtre vient de célébrer le sixième anniversaire de sa naissance; c'est l'occasion de se détourner un instant de la tâche immédiate — toujours si absorbante au théâtre — pour jeter un regard sur les relations de l'Unesco avec le théâtre et préciser la place que tient l'I.I.T. dans la perspective mondiale.

Il est commode de faire usage d'initiales, mais c'est aussi un handicap. Combien de fois le mot « Unesco » n'a-t-il pas été cause de confusions, provoquant même la dérision des non-initiés ? Qu'est-ce que l'Unesco ? Essentiellement : un point de vue, un acte de foi, un moyen d'agir. Il présuppose, chez les hommes, le désir de créer un monde où une compréhension mutuelle, le respect de la dignité humaine et de son essentielle liberté permettront à la paix de s'épanouir. Evitons de discuter ici la philosophie de l'Unesco, pour nous borner aux réalisations concrètes.

L'Unesco est une branche spécialisée des Nations Unies, chargée d'atteindre certains objectifs définis dans la Charte des U. N., mais travaillant selon sa propre Charte avec son propre Quartier Général à Paris. Elle est financée par des subventions directes votées par les assemblées législatives des Etats affiliés. A la base, le but de ceux qui ont conçu la Charte de l'Unesco était de créer un instrument permettant à des individus de nationalités différentes mais de préoccupations identiques de confronter leurs idées, leurs expériences et leurs connaissances. Les Nations Unies forment nécessairement un corps politique, représentant chaque nation par l'intermédiaire de son gouvernement. Le dessein de l'Unesco est de créer un lien entre artistes, éducateurs, savants, historiens, philosophes, bref tous ceux qui, sur cette planète

representing each nation through government channels. UNESCO's aim was to create a link between the artists, educators, scientists, historians, philosophers — in fact all those interested in the cultural aspects of life on this bedeviled planet — with the long range intention of creating a world climate of mutual understanding and respect.

To carry out this objective, headquarters were established in Paris with a multi-lingual secretariat dedicated to executing the program of UNESCO as evolved at the annual Conferences held in various parts of the world. On the home front each nation established a National Commission, a body of leaders in various fields of culture (serving, of course, in a volunteer capacity) whose duty it is to help create the international program and also to see to its execution within their own country. The National Commissions are appointed by and function through the governments of the member states, but they do successfully bring non-governmental cultural and educational agencies into the international picture.

It should be borne in mind that UNESCO is not a source of funds, available to « assist » theatre or other cultural activities, but a meeting ground of organizations dedicated to education, science and culture; a rallying point for all those who believe in the light of the mind and spirit. It is quite obvious that an international organization with a budget of only $ 9,000,000 cannot carry out practical programs in the many fields of activity with which it is concerned. Its chief function has been and will continue to be to act as liaison between the existing international organizations; to provide meeting grounds for specialists; to make available basic information; to stimulate the formation of organizations in the fields that lack such international contacts and to help them in their formative years. The theatre has benefited by this last function of UNESCO, for it assisted in the formation of the International Theatre Institute by calling a meeting of experts in Paris in 1947 and by supplying a secretariat to carry through the findings of that meeting, organize the National Centres and put in motion the ITI program formulated at the first ITI Congress in Prague in 1948. From that time on, UNESCO has been the major support of the ITI secretariat in Paris, providing three quarters of the small budget on which ITI functions. The balance has been raised

de malheur, s'intéressent aux aspects culturels de la vie, avec l'arrière-pensée de faire naître, à longue échéance, un climat général de compréhension mutuelle.

Pour atteindre cet objectif, une administration centrale fut établie à Paris avec un secrétariat polyglotte, ayant pour tâche d'exécuter le programme de l'Unesco tel qu'il est arrêté aux conférences annuelles tenues dans différents coins du monde. Chaque nation dispose d'une Commission Nationale où siègent des représentants des différents domaines de la culture, dont la mission est d'aider à élaborer le programme international et aussi de veiller à son exécution dans leur propre pays. Les Commissions Nationales sont constituées par leurs gouvernements respectifs, mais elles introduisent avec bonheur dans le circuit international des organisations culturelles et éducatives non-gouvernementales.

Il faut toujours se rappeler que l'Unesco n'est pas un dispensateur de fonds, capable d'aider financièrement le théâtre ou d'autres activités culturelles, mais un terrain de rencontre d'organisations vouées à l'éducation, à la science et à la culture, un lieu de ralliement pour tous ceux qui croient au rayonnement de l'esprit et de l'intelligence. Il est tout à fait évident qu'un organisme international dont le budget ne dépasse pas 9 millions de dollars, ne peut pas réaliser un programme pratique dans les nombreux champs d'activité dont il a la charge. Sa fonction majeure a été et continue d'être une liaison entre les organisations internationales existantes, de fournir un terrain de rencontre aux spécialistes, de rendre accessible des informations de base, de favoriser la formation d'organismes dans les domaines où les contacts internationaux font défaut et de les aider dans leurs débuts. Le théâtre a bénéficié de cette faveur : l'Unesco a aidé à la constitution de l'Institut International du Théâtre en réunissant des experts à Paris en 1947 et en fournissant un secrétariat pour mettre en pratique leurs conclusions, organiser les Centres Nationaux et réaliser le programme de l'I.I.T. formulé au premier Congrès, à Prague, en 1948. Depuis lors, l'Unesco fournit les 3/4 du petit budget dont dispose l'I.I.T., le reste consistant en cotisations des Centres, fixées selon le pourcentage admis par l'Unesco lui-même.

L'objectif de l'Institut International du Théâtre consiste, comme l'énonce sa charte, à « favoriser les échanges dans le domaine de

by assessing the various National Centres of ITI on the percentage basis established for UNESCO itself.

The program of the International Theatre Institute is concerned, as its charter states, with the « exchange of knowledge and practice in theatre arts ». But even more important than its actual activities, the organization sustains on the international level the prestige and importance of the art of the theatre as one of the most potent channels for the international exchange of ideas. UNESCO's interest in and support of ITI is a matter of importance to everyone in the theatre world. The cultural, as distinct from the educational and scientific elements of the UNESCO program has been up to now the weakest element in the UNESCO galaxy. Now, however, a new effort is being made to focus attention on the cultural programs, an effort which receives warm support from the present Director Luther Evans, as it did from his predecessor Jaime Torres-Bodet.

Interestingly enough, the theatre has been the liveliest of UNESCO's international children. Its annual Congresses (now reduced to bi-annual) have been a source of intense interest and excitement, bringing together theatre workers from all over the world, from India and Iceland, Japan and South Africa, Yugoslavia and Greece, Israel and Chile — all intent on enriching their theatre experience by this opportunity for the « exchange of knowledge and practice in the theatre arts ». The Congress in Paris in 1950 featured an illuminating Exhibition of Modern Theatre Architecture accompanied by addresses and discussions on this important subject, while the Oslo Congress in 1951 was highlighted by an exhibit of stage and costume design which aroused much interest and will be commemorated in a very handsome volume of reproductions now in the works. Instead of a Congress in 1952, two Conferences on specific subjects were held, one on Children's Theatre which led the way to the establishment of a section on « Youth and the Theatre » at the Fifth ITI Congress held at The Hague in 1953. The other important Conference in 1952 was devoted to the problems of the Playwright and was held in Venice in conjunction with the UNESCO Conference of Artists. ITI was also represented at the various Conferences on Copyright and at the first meeting of the leaders of the amateur theatre movement — an effort which led to the founding

la connaissance et de la pratique des arts du théâtre ». Mais — ce qui est plus important encore que son activité immédiate — cette organisation défend, sur le plan international, le prestige et l'importance du théâtre comme l'un des plus puissants instruments de communication entre nations. L'intérêt que prend l'Unesco à l'I.I.T. et l'aide qu'il lui prête importent à tous les gens de théâtre. Dans le programme de l'Unesco, la part de l'éducation et des sciences a jusqu'ici prédominé aux dépens de l'élément culturel. Une réaction se dessine, chaleureusement appuyée par le Directeur actuel, Luther Evans, comme l'avait fait déjà son prédécesseur Jaime Torres-Bodet.

Assez curieusement le théâtre s'est trouvé être le plus actif des protégés internationaux de l'Unesco. Ses Congrès annuels — devenus à présent bisannuels — ont provoqué l'intérêt et la curiosité, réunissant des gens de théâtre du monde entier, de l'Inde à l'Islande, du Japon à l'Afrique du Sud, de la Yougoslavie à la Grèce, d'Israël au Chili. Le Congrès de 1950 à Paris s'est doublé d'une Exposition d'Architecture Théâtrale extrêmement révélatrice, tandis que le Congrès d'Oslo en 1951 réunissait une exposition de maquettes de décors et de costumes si intéressante qu'elle provoqua la mise en train d'un important ouvrage de reproductions. En 1952, au lieu d'un Congrès, se tinrent deux conférences sur des sujets limités, l'une sur le Théâtre pour Enfants, qui conduisit à l'établissement d'une section de « théâtre et jeunesse » lors du cinquième Congrès de l'I.I.T. à la Haye (1953), l'autre concernant l'auteur dramatique et qui eut lieu à Venise conjointement avec la Conférence de l'Unesco sur les Artistes. L'I.I.T. fut aussi présent aux différentes conférences sur le droit d'auteur et patronna la naissance de l'Association Internationale du Théâtre Amateur.

Le Quartier Général de l'I.I.T. à Paris a la lourde charge d'organiser et de diriger ces Conférences Internationales. Ce qui serait presque impossible sans l'aide constante de l'Unesco qui procure bureaux, téléphone et des tas d'autres avantages, par exemple le service d'interprètes qualifiés. Ceux qui se sont occupés de congrès mesureront tout de suite les périls qui menacent un organisme qui, dans une douzaine de langues différentes, doit être à la fois rigoureux et aimable pour s'expliquer avec une trentaine d'entités nationales éminemment susceptibles. L'I.I.T.

of the International Amateur Theatre Association at a Congress held concomittantly with the ITI Congress at The Hague in June 1953.

The Paris international headquarters of ITI has many other responsabilities besides organizing and operating International Conferences, though those duties are taxing indeed, and would be almost impossible of fulfillment without the constant aid and encouragement of UNESCO itself, which provides office space, telephone service and many small and large « benefits » such as the ready service of skilled interpreters for the meetings which must all be conducted in two languages — French and English. Those who have run conferences will readily recognize the difficulties that face an organization which must be accurate and tactful in a dozen different languages and with some thirty highly sensitive national entities, not to mention the individual artist — each with his artist's temperament ! The ITI in Paris with its small staff — the Secretary General, M. André Josset and his assistants — runs conferences, supervises publications, encourages the formation of new Centres and executes the whole elaborate program which the annual Congresses decree.

Many of the most important activities of the ITI are not subject to headlining. These include endless work with UNESCO and with agencies of governments to draw up a cultural accord by which works of art are allowed a freer circulation than is now possible; discussions aimed at minimizing technical difficulties in transporting scenery and equipment; work on the vital Copyright front; work on the exchange of persons program; endless efforts to secure information and clarify theatre relationships. It is easier to point to the achievement of the Publications Committee than to explain in short space the ramifications and complications of international procedure.

The publications are satisfactorily concrete. Two periodicals have come into being as a result of clearly defined needs. First, the Bulletin of World Premieres which gives, within the compass of a small pamphlet, data on the new plays which have opened in all the capitals of Europe and America during a given month. The Bulletin, printed in two languages, is published ten times a year. It is a valuable tool because it gives factual information on all world premieres without

à Paris, avec son personnel réduit — le Secrétaire Général André Josset et ses assistants — mène à bien des conférences, dirige des publications, encourage l'organisation de nouveaux Centres et exécute dans son ensemble le programme complexe que le Congrès annuel a décrété.

Bien des activités de l'I.I.T. restent dans l'ombre. Ce ne sont pas les moins importantes. Collaboration constante avec l'Unesco et avec les Gouvernements pour arriver à un accord culturel permettant une plus libre circulation des œuvres d'art; discussions pour réduire les difficultés techniques dans le transport des décors et de l'équipement; escarmouches sur le front vital du droit d'auteur; préparation du programme des échanges de personnes; efforts sans fin pour obtenir des renseignements et clarifier les relations. Il me sera certes plus facile d'indiquer les résultats auxquels le Comité des Publications a abouti que d'expliquer en peu de mots les ramifications et les complications de la procédure internationale.

Les deux publications périodiques de l'I.I.T. ont dû leur existence à des besoins bien définis. D'abord, le Bulletin des Créations Mondiales, qui donne, de façon ramassée, des données précises sur toutes les pièces qui ont été créées au cours du mois dans les capitales de l'Europe et de l'Amérique. Ce Bulletin, imprimé en deux langues, comporte dix numéros par an. C'est un instrument de travail précieux, car il fournit des indications concrètes sur toutes les premières, sans s'abandonner aux commentaires. La matière est envoyée à Paris par chaque Centre national et fournit le titre de la pièce, le nom de l'auteur, du metteur en scène, de l'agent et autres précisions du genre. Suit un bref résumé de l'intrigue et deux ou trois extraits de critiques donnant le pouls de l'opinion.

Le Théâtre dans le Monde est une revue abondamment illustrée, paraissant quatre fois par an, dans deux langues. Le rédacteur en chef est un jeune comédien belge, René Hainaux, qui prépare chaque numéro bien à l'avance, sur les avis du Comité des Publications de l'I.I.T., composé de délégués des Centres américain, anglais, français et suisse. Les articles sont obtenus le plus souvent par le truchement des Centres nationaux, de même que les illustrations et les chroniques d'information. C'est vraiment une revue internationale; elle a jusqu'ici dépendu financièrement de l'I.I.T. et de l'éditeur, mais elle

editorial intervention. The material is sent to the Paris office by each national centre, and includes data such as the name, author, producer and agent. This is followed by a brief summary of the plot and three or four excerpts from criticisms which provide a cross section of opinion.

WORLD THEATRE is a lavishly illustrated quarterly printed in Paris in two languages. It is edited by a young Belgian actor-editor, René Hainaux, who plans the issues well in advance in consultation with the ITI Publications Committee, which has representatives of the French, Swiss, English and U.S. Centres. The material is secured wherever possible through the National Centres — as are the pictures and informational data. Altogether this is a truly international venture which has so far depended for its financing on the ITI and the private means of the publisher, but must in the future be sustained more and more by international subscriptions.

Other publication projects include a book on Stage Décor throughout the world; an international Bibliography of Children's Theatre books, and a dictionary of theatrical terms in five languages. They are first steps toward a growing library of international theatre books which should be of great value. The printed page is one of the means by which theatre people can communicate with each other around the world. The ideals behind UNESCO and the ITI are expressed in concrete terms in these publications. Here is a way in which theatre people can receive information and inspiration and participate actively in a world theatre enterprise.

The ultimate objective of ITI is to encourage and facilitate the exchange of theatre companies. As this venture is extremely expensive, ITI and its national centers have been less active than they would wish to be in this regard, but the various Centers have been able to encourage and indeed take part in the exchange of theatre people. The ITI itself has established five exchange fellowships, given each year to young professionals who, thanks to the sums alloted, are able to visit the theatres of other countries, study their techniques and developments at first hand and increase their own abilities and creative services to their own country through this valuable medium. Each center is also a source of contact for professional theatre people whose business or pleasure takes them abroad. The Centers welcome and orient the

devra, à l'avenir, de plus en plus vivre de ses abonnés.

D'autres projets de publications comportent un livre sur « Le Décor de Théâtre dans le Monde », une Bibliographie internationale des livres sur le Théâtre et la Jeunesse et un Dictionnaire des termes de théâtre en cinq langues. Ce sont là les premiers pas vers la constitution d'une Collection internationale de livres sur le théâtre, qui rendrait d'incontestables services. La page imprimée est un des meilleurs moyens, pour les gens de théâtre, de communiquer entre eux à travers le monde. L'idéal que poursuivent l'Unesco et l'I.I.T. s'exprime en termes concrets dans ces publications. C'est une des voies par lesquelles les gens de théâtre peuvent recevoir une inspiration et participer activement à une mondialisation du théâtre.

L'ultime objectif de l'I.I.T. est d'encourager et de faciliter l'échange de compagnies théâtrales. Comme pareille entreprise est fort coûteuse, l'I.I.T. et ses Centres nationaux n'ont pu réaliser dans ce domaine tout ce qu'ils auraient voulu, mais la plupart des Centres ont été à même de participer à certains échanges de personnes. L'I.I.T. même dispose de cinq bourses d'échange, données chaque année à de jeunes professionnels, qui peuvent ainsi visiter les théâtres d'autres pays, étudier leurs techniques et observer de près leur développement. Ainsi accroîtront-ils leurs capacités et rendront-ils de féconds services à leur propre pays. Chaque Centre est aussi une source de contacts pour les professionnels du théâtre lorsque leurs affaires ou leur plaisir les amènent à l'étranger. Les Centres accueillent et orientent le voyageur, le détenteur de distinctions ou de bourses comme le Fulbright Fellowship des Etats-Unis.

Les projets les plus immédiats de l'I.I.T. sont une Conférence en Sicile (1954) et un Congrès à Dubrovnik (1955) ainsi qu'un appel urgent à tous ceux qui peuvent collaborer au bon fonctionnement de l'I.I.T. dans chacun des trente pays qui en font maintenant partie. Une association internationale a la force que ses membres lui confèrent, et l'I.I.T. ne peut aller de l'avant qu'avec l'enthousiaste coopération de ses Centres nationaux. L'étonnant pouvoir qu'a le théâtre de créer l'entente et d'augmenter le respect d'un pays pour un autre a été démontré récemment par l'admirable succès des Festivals de Berlin, de Paris ou de Venise, ou encore par

serious traveller or the recipient of national awards and scholarships, such as the United States Fulbright Fellowships, and see that they meet leaders of the theatre in the various countries to which they go.

The program immediately ahead of the ITI includes a Conference in Sicily (1954) a Congress in Dubrovnik (1955) and the urgent call to all concerned to implement the ITI program in each of the thirty countries that now belong to the organization. An international organization is no stronger than its members, and ITI can only function with the whole-hearted cooperation of its national Centers. The tremendous potential of the theatre as a means of creating good will and increasing the respect of one country for another has been proved recently by the admirable success of the Berlin, Paris and Venice Festivals, by the warm welcome given the Greek National Theatre in New York, and the American company of *Porgy and Bess* in Europe, as well as the theatrical exchanges between European ans English companies. The international ballet companies weave a pattern of good will between the various nations. The enormous success of the Bali Dancers, the Japanese Kabuki, the Greek Panegyris reminds us that on the level of the arts there is mutual understanding. It is incumbent on everyone who cares for the theatre to maintain the advance in international thinking that has been achieved in recent years. UNESCO is one of the most imaginative and creative ideas launched in our day. It is directly related to our field of activity, our interests, our lives. It is up to us to sustain and develop it. The theatre can serve UNESCO and international understanding in exact proportion to the interest and endeavor of theatre leaders everywhere.

LOYAUTE. La plus célèbre des pièces Kabuki. Théâtre Kabuki. Tokyo, 1951. La largeur de la scène est de 30 mètres. Le diamètre de la scène tournante est de 20 mètres. Ci-dessus le "Hana michi" ou "chemin des fleurs". La salle contient 2.400 places.

le chaleureux accueil qu'a réservé au Théâtre National grec le public de New York et celui de l'Europe à la compagnie américaine de *Porgy and Bess*. Les compagnies internationales de ballet tissent un réseau de bonne volonté entre les peuples. L'accueil enthousiaste fait aux danseurs de Bali ou au Kabuki japonais nous rappelle que, sur le terrain de l'art, la compréhension mutuelle n'est pas un vain mot. Il incombe à tous ceux qui chérissent le théâtre de consolider les progrès qui ont été réalisés dans la pensée internationale ces dernières années. L'Unesco constitue une des idées les plus audacieuses et les plus fécondes qui aient été lancées en notre siècle. Cela touche à notre champ d'activité, à nos intérêts, à notre vie même. C'est à nous d'en soutenir le développement. Le théâtre peut servir l'Unesco et l'entente internationale dans la mesure exacte où, partout dans le monde, les responsables du théâtre le voudront et s'y efforceront.

Rosamond GILDER

ABBREVIATIONS

N. B. The abbreviations in the photograph captions signify : M : producer (english) or director (american), D : designer, C : costumes, Ch : choreography, P : photograph.

ABRÉVIATIONS

N. B. Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène, D : décorateur, C : costumes, Ch : chorégraphe, P : photographe.

LOYALTY. The most celebrated of Kabuki plays. Kabuki Theatre. Tokio 1951. The stage is 91 feet wide. To the left the " Hana-michi " or " Flowery way ". The theatre holds 2.400 people.

STAGE DECORATION IN JAPAN

LE DÉCOR DE THÉATRE AU JAPON

KIHACHI KITAMURA

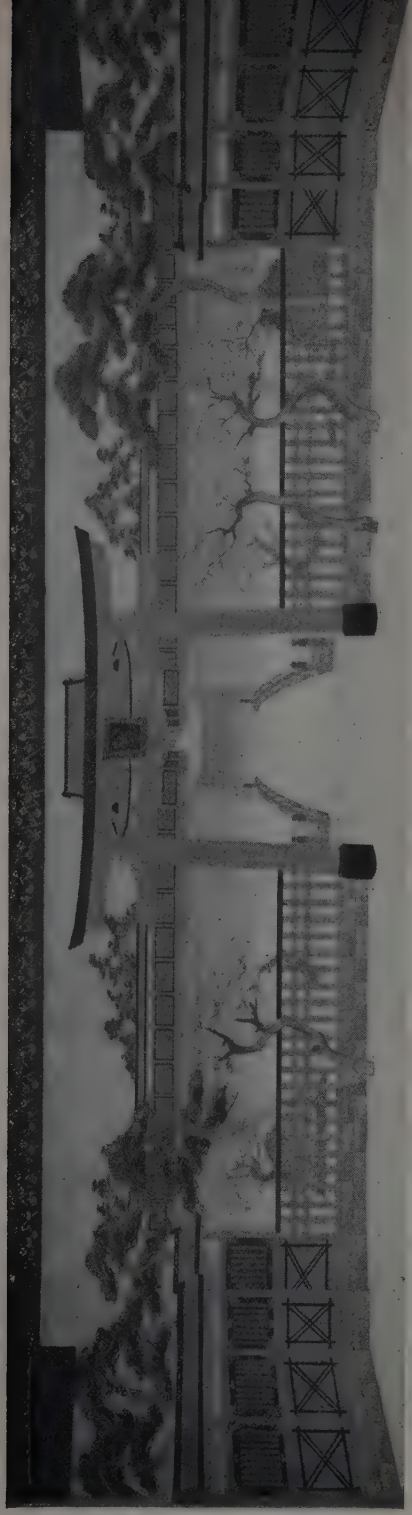
TWO main tendencies dominate stage decoration in Japan, one derived from the traditions of the old Kabuki theatre : the other frankly inspired by European realism. Yet the opposition between the two is not so complete as might at first appear, for the so-called modern décors are none the less constructed in the old, time honoured way.

The Kabuki repertory consists in the main of classical plays, for which the settings have long since become stereotyped as regards design, colour, dimensions and so forth — the leeway left to the imagination being extremely restricted. There are, in point of fact, no professional stage designers, but frequently a technical foreman who has authority over the carpenters, painters and even over the stage hands responsible for the curtain. This is an hereditary office.

One of the problems at the present time is that of adapting the old settings to the more spacious modern theatres. Naturally when a newly written play is produced a designer is called in and his proposals serve as a basis

DANS le domaine du décor, deux tendances se partagent actuellement la scène japonaise : l'une s'en tient aux anciennes traditions du théâtre Kabuki, l'autre s'inspire franchement du réalisme européen. L'opposition, cependant, n'est pas aussi totale qu'on pourrait le croire à première vue : en effet, les décors dits « modernes » n'en sont pas moins construits, d'ordinaire, selon les bonnes vieilles méthodes.

Le répertoire Kabuki comporte une majorité de pièces anciennes et pour décorer celles-ci, on se contente de suivre les modèles que les siècles ont éprouvés et perfectionnés. Style, dimension, dessin, coloris, tout est fixé d'avance. Le nom du décorateur original est oublié depuis longtemps, néanmoins la marge laissée à l'invention est des plus restreinte. Il n'y a d'ailleurs pas de décorateur à proprement parler, mais seulement un maître technicien qui a la haute main sur les charpentiers et les peintres et jusque sur les préposés au rideau de scène. Sa charge est héréditaire. Un des problèmes qui se posent pour lui, à



Maquette by Kanbeï Hasegawa for THE MONKEY AND THE QUIVER (Utsubo-Zaru). An old Kabuki ballet.

Maquette de Kanbeï Hasegawa pour LE SINGE ET LE CARQUOIS (Utsubo - Zaru). Ancien ballet Kabuki.

Maquette de Kanbeï Hasegawa po LE QUARTIER GENERAL DE K MAGAYA (Kumagaya - Jinya). A cienne pièce Kabuki. Théâtre Kabuki- Tokyo, 1952.

l'heure actuelle, est d'adapter les anciens décors stéréotypés aux plateaux plus spacieux des salles nouvelles. Naturellement, lorsqu'on monte une pièce moderne, on fait appel à un décorateur extérieur au théâtre et dont le projet sert de base à la réalisation scénique. Celle-ci, tout en respectant formes et couleurs conventionnelles, subit néanmoins l'influence des conceptions « progressistes » du dessinateur et du technicien chargé des éclairages.

L'origine des décors Kabuki est obscure, car nous ne pouvons remonter avec précision plus haut que la période Genroku, il n'y a pas tout à fait deux siècles. Or le Kabuki serait né au début du Xe siècle ! En ce temps-là, il n'existait point de salles de spectacles et l'on jouait à ciel ouvert, dans des enceintes improvisées. Les premières salles Kabuki furent construites au XVIIIe siècle. Leur ressemblance avec la scène shakespearienne est frappante. Le plateau s'avance au milieu du public qui l'entoure de trois côtés. Un rideau (le « hiki-maku ») que l'on tire dans le sens horizontal sépare la scène de la salle; l'usage en est resté. De cette même époque date l'invention du fameux « chemin des fleurs » (« hana-michi »), plate-forme reliant la scène au fond de la salle et servant notamment à suggérer les lointains. Jadis, il y avait deux de ces passerelles, par où les acteurs pouvaient entrer et sortir. Seule subsiste aujourd'hui la principale, celle de gauche. Rappelons que ce dispositif est propre au Kabuki.

L'existence de théâtres permanents suscita des améliorations techniques : des trappes, aménagées dans le plateau et même dans le

quette by Kanbeï Hasegawa for
MAGAYA'S HEADQUARTERS
magaya - Jinya), an old Kabuki
. Kabuki-za Theatre. Tokio. 1952.

Setting of KUMAGAYA'S HEADQUARTERS fully executed. In the centre Kichiemon, the famous Kabuki actor.

Le décor du QUARTIER GENERAL DE KUMAGAYA, une fois réalisé. Au centre, Kichiemon, le fameux acteur Kabuki.

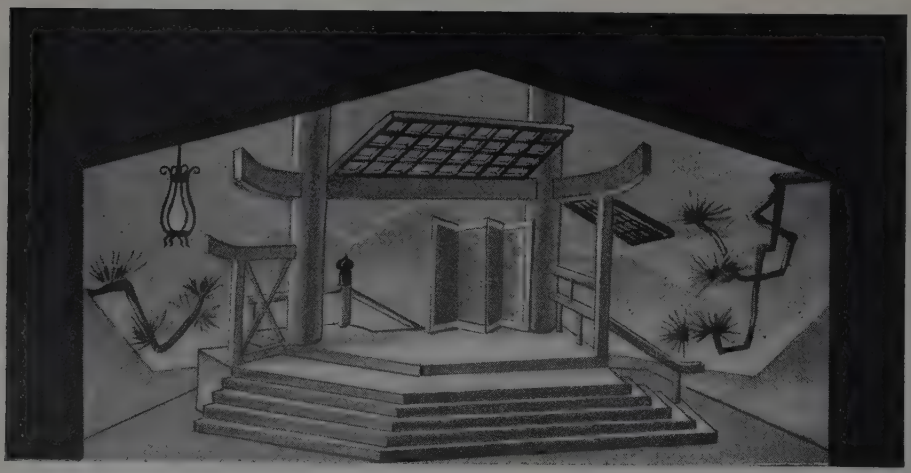
for the realization of the setting. While faithful to traditional forms and colours such a setting is nevertheless influenced by the « progressive » tendencies of the designer and of the expert in lighting.

The origins of Kabuki theatre decoration are obscure for, though they can be traced as far back as the Genroku period (XVIIIth century), Kabuki plays are thought to have existed since the Xth century. At that time there were no real theatres, performances took place in the open, in crudely improvised enclosures. The first Kabuki theatres were not built till the XVIIIth century. Their resemblance to Shakespearean theatres is very striking. The apron stage is thrown out into the auditorium which surrounds it on three sides and a curtain, drawn horizontally and known as the « hiki-maku », separates the stage from the spectators. From this same period dates the « hana-michi » (Flowery Way), a platform running from the stage to the back of the hall, which can serve to represent distant prospects. Originally there were two « hana-michi », a main one to the left

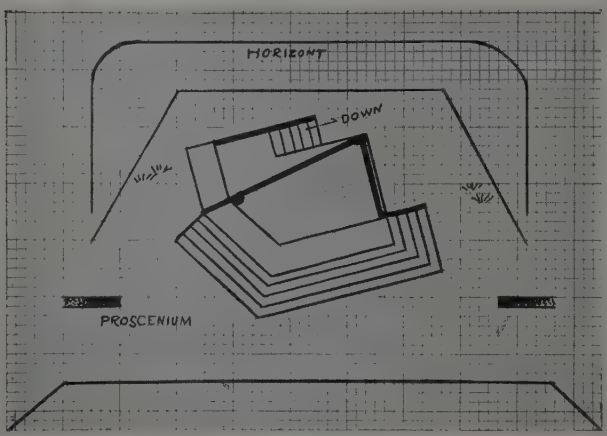
« hana-michi », permettent de faire surgir en un clin d'œil des personnages ou des éléments de décor. Le plateau tournant (mawari-butai), utilisé pour la première fois en 1758, était alors actionné du sous-sol (le « naraku ») à bras d'hommes; la force motrice aujourd'hui les remplace. Tout ceci ne constitue bien entendu qu'une partie de la machinerie utilisée.

Le théâtre Kabuki actuel a subi l'influence de l'architecture européenne, mais surtout, vu le nombre croissant de spectateurs, on est obligé de construire plus grand. La scène a donc été allongée et elle forme à présent un rectangle oblong, en contraste absolu avec le proscenium plutôt carré des théâtres à l'italienne.

Scène 1



Scèn



Original maquettes by Juichi Ito
MASAKADO TAIRA by Seika Maya
M : Esuke Suzuki. Tzukiji Little Thea
1944.

Maquettes originales de Juichi Ito p
MASAKADO TAIRA de Seika Maya
M : Esuke Suzuki. Petit Théâtre Tzu
1944.

Ground plan by Juichi Ito for MA
KADO TAIRA (Scene 2).

Plantation de Juichi Ito pour MASAKA
TAIRA (Scène 2).

BEFORE DAWN (Yoake Mae) from a novel by Tohson Shimazaki, adapted by Tomoyoshi Murayama. M : Sakae Kubo. D : Kisaku Ito. Tzukiji Little Theatre. Tokio.

AVANT L'AUBE (Yoake Mae), d'après un roman de Tohson Shimazaki, adaptée par Tomoyoshi Murayama. M : Sakae Kubo. Décor de Kisaku Ito. Petit Théâtre Tzukiji. Tokyo.

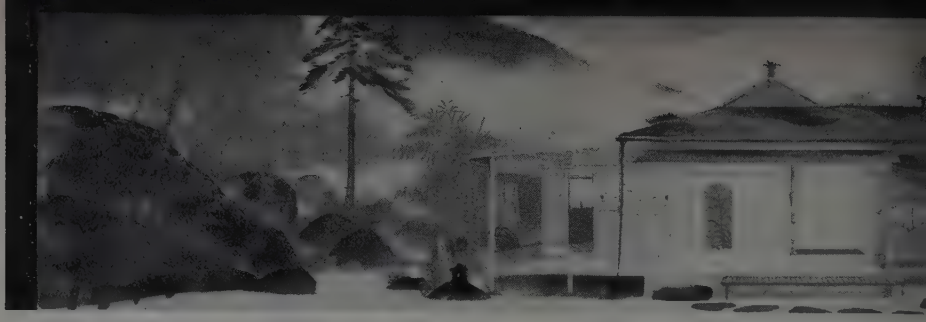
and an auxiliary one on the right, but nowadays only the main one survives. This device is peculiar to the Kabuki theatre.

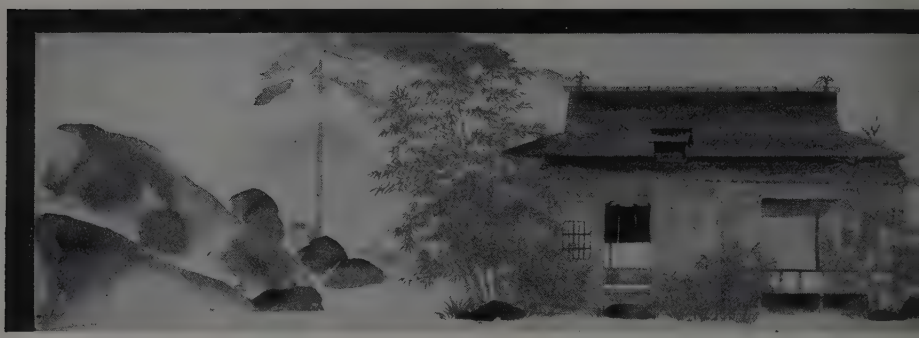
The existence of permanent theatres led to various technical improvements such as trap doors in the stage and even in the « hanamichi » through which characters and even entire small sets were sprung into view. Chief of these numerous devices, however, was the « mawari-butai » or revolving stage used for the first time in 1758. Originally it was turned by hand from a well beneath the stage (naraku) but now it is electrically driven. The Kabuki theatre of the present day has been influenced by the Western stage but above all, in view of the increasing audience, the theatres have had to be enlarged. This has been effected by widening them, so that the stages now present an oblong rectangle, in marked contrast to the relatively square stages of the Italianate theatres in Europe, which are furnished instead with several tiers of balconies to accomodate the audience.

Tous les milieux défilent dans le théâtre Kabuki : la Cour et la ville, le grand monde et le demi-monde, le samouraï et l'homme du peuple. Et les formes ne sont pas moins diverses que les sujets. On trouve de tout dans le Kabuki : la simplicité et le symbolisme du drame Noh, des traits empruntés aux spectacles de marionnettes « Bunraku », de la danse parfois et parfois du chant, ici une expres-

Décor by Kisaku Ito for FISHING (Tsuriboti Nite) by Kubota Mantalo. Mitzekuochi Theatre. 1951.

Décor de Kisaku Ito pour A LA PECHE (Tsuriboti Nite), de Kubota Mantalo. Théâtre Mitzekuochi, 1951.

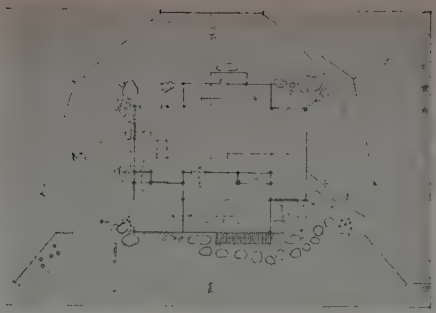




Characters of every social class figure on the Kabuki stage, the courtier, the samurai, the common man; and the forms are as varied as the subject matter. They include the simple symbolic form of Noh drama, forms derived from the puppet theatre known as « Bunraku », others interspersed with song and dance, highly stylized pieces and plays that are a purely realistic rendering of everyday life. According to the subject the setting varies from a simple backcloth of pale blue or black to the most extravagant manifestations of

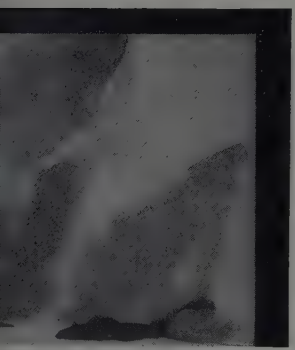
sion hautement stylisée, là au contraire le réalisme le plus quotidien. A cette variété de thèmes et de formes correspond évidemment toute une gamme de décors allant de la simple toile de fond unie (noire ou bleu-clair) à une décoration exubérante où voisinent symbolisme, réalisme et expressionisme. Mais toujours on s'attache à faire du spectacle une vivante harmonie de couleurs.

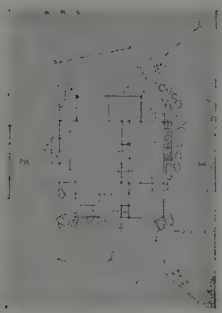
A partir de 1868, date à laquelle le Japon sortit d'un isolement de trois siècles, la culture européenne déferla véritablement sur le



Set 1

Décor 1

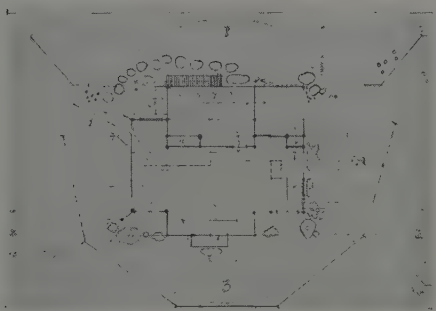




Ground-plan by Kan-ichi Shigeoka for AOI-NO-UE (the name of a heroine in the Tale of Genji), a Shimpa play by Eichi Seto. M : Eichi Seto. Tokyo. 1939. The revolving stage allows 3 sets.

Plantation de Kan-ichi Shigeoka pour AOI-NO-UE (d'après le nom d'une héroïne du roman de Genji), pièce Shimpa de Eichi Seto. M : Eichi Seto. Tokyo, 1939. Le plateau tournant permet l'installation de trois décors.

Set 2 Décor 2



Set 3

Décor 3

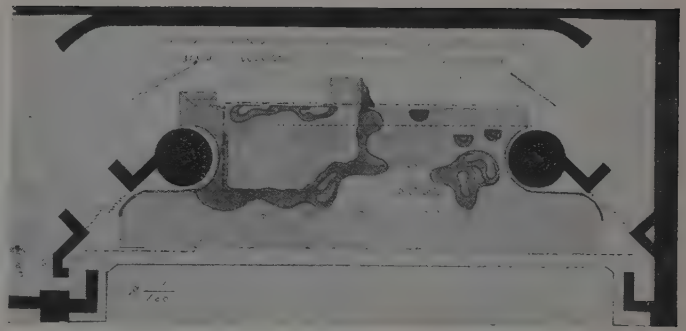
symbolism, realism or expressionism. But in every case the décor is a vivid symphony of colour.

After 1868, when Japan emerged from three centuries of isolation, European culture began to flow in like a high tide. The theatre did not escape this surge and even the Kabuki theatre became infiltrated with new influences. Thus the actor, Otojiro Kawamaki, returning from his European travels in 1903, invited the painter Hohsui Yamamoto to help him introduce certain western conceptions.

pays. Le théâtre n'échappa point à ce raz-de-marée, même pas le Kabuki où le courant novateur finit par s'insinuer. Ainsi, en 1903, l'acteur Otojiro Kawamaki, au retour d'un voyage en Europe, demanda-t-il au peintre Hohsui Yamamoto de l'aider à implanter certaines conceptions occidentales. C'est depuis lors que l'on fait régulièrement appel à des artistes travaillant à l'européenne pour dessiner les décors.

C'est également à la suite d'un voyage d'études en Europe que Sadanji Ichikawa,

Maquette by Kunio Kono for THE ASCENSION OF A FROG (Kaeru Shoten), a modern farce by Junji Kinoshita. M : Shiro Okakura. Mitsukoshi Theatre. Tokio. 1952. Above, the ground-plan.



Maquette de Kunio Kono pour L'ASCENSION DE LA GRENOUILLE (Kaeru Shoten), une farce moderne de Junji Kinoshita. M : Shiro Okakura. Théâtre Mitsukoshi. Tokyo, 1952. Au dessus, sa plantation.

Maquette by Shinkichi Yamada for Bizet's CARMEN. M : Oliga Saphia. Nippon Geteijo, 1951.

Maquette de Shinkichi Yamada pour CARMEN, de Bizet. M : Oliga Saphia. Nippon Geteijo, 1951

aquette by Junnosuke Yamazaki for THE ISHING PORT (Nishin-Ba) by Yoshio Nakae. Shochiku-za, 1948.

Maquette de Junnosuke Yamazaki pour LE PORT DE PECHE (Nishin-Ba) de Yoshio Nakae. Shochiku-za, 1948.

aquette by Kenkichi Yoshida r ROMEO AND JULIET by Shakespeare. 1951.

aquette de Kenkichi Yoshida our ROMEO ET JULIETTE, de Shakespeare. 1951.

Since then painters who work in the European manner have been regularly called upon to design décors.

In the same way, after travelling in the West, the young Kabuki actor, Sadanji Ichikawa entered into partnership with the dramatist Kaoru Osanai to create the « Free Theatre » (Jiyu Gekijo) and establish modern European plays on the Japanese stage. They began by producing Ibsen's *John Gabriel Borkman,* which was the first European play to be given in a faithful translation and a perfectly naturalistic style. Two first-rate painters in the European manner, Saburosuke Okada and Eisaku Wada, executed the décors.

This first performance launched a modern movement in Japanese drama known as « Shingeki » (New Theatre) which was enthusiastically acclaimed by the intellectuals.

A new company of amateurs was formed, that even included some Kabuki professionals, and they proceeded to produce a large number of plays from the European repertoire. This gave many competent and promising painters the chance to design both stylized and realistic settings outside of the Kabuki tradition. Two theatres were built on the European pattern to house the new movement — the Yuraku-za (1908) and the Teikoku Gekijo (the Imperial Theatre, 1911). The former no longer exists but the latter still remains.

Gordon Craig, Appia and Stanislavski were the three great influences in stage presentation of this period. Gordon Craig's writings, in particular, introduced the theory and function of the producer; and Kaoru Osanai, who as leader of the new movement gradually organized the business of producing, was Craig's ardent disciple.

In 1924, a year after the earthquake which ravaged Tokio, a theatre of modest hut-like appearance, but equipped with modern stage-machinery, cyclorama and lighting, was erected among the ruins, and for the first time modern drama had a stage of its own. Its founders were Kaoru Osanai, a young nobleman called Yoshi Hijikata and myself. This theatre still exists under the name of « Tsukiji Shogekijo » (or Little Tsukiji Theatre). Kaoru Osanai was a man of learning and experience who excelled in the realistic and even naturalistic production of Russian plays such as Chekov's *The Cherry Orchard, Three Sisters* and *Uncle Vanya,* and Maxim Gorki's *Lower Depths.* He used to a large extent the

jeune acteur Kabuki, s'associa (en 1909) au dramaturge Kaoru Osanai pour créer le « Théâtre Libre » (Jiyu Gekijo) qui allait faire connaître la production européenne du temps, et tout d'abord le *Jean-Gabriel Borkman* d'Ibsen. C'était la première pièce occidentale jouée au Japon dans une traduction fidèle et dans un style tout à fait naturaliste. Saburosuke Okada et Eisaku Wada, peintres à l'occidentale, avaient été chargés des décors.

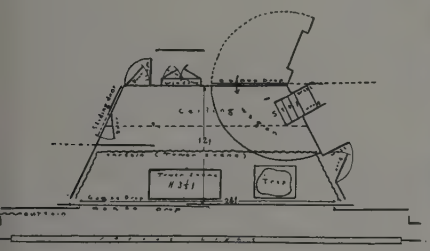
Cette représentation inaugurale provoqua l'éclosion de pièces japonaises modernes. Ce mouvement, connu sous le nom de « Shingeki » (Nouveau Théâtre), fut accueilli avec enthousiasme dans les milieux intellectuels. Des amateurs, auxquels se joignirent du reste des professionnels Kabuki, formèrent une troupe qui présenta nombre d'œuvres du répertoire européen. Ce fut l'occasion pour plusieurs peintres de talent et d'avenir de créer des décors, tant réalistes que stylisés, mais tous étrangers à la tradition Kabuki. Deux salles furent alors construites selon les canons de l'architecture européenne; le Yuraku-za, en 1908, et le Teikoku Gekijo (Théâtre Impérial), en 1911. Elles devinrent évidemment les foyers de la nouvelle école. Seule la seconde subsiste encore.

Gordon Craig, Adolphe Appia et Stanislavski exercèrent à cette époque une grande influence sur la décoration japonaise. Kaoru Osanai, qui se trouvait à la tête du mouvement novateur, s'inspira de Craig pour accroître l'importance et l'indépendance du metteur en scène, et pour en organiser le travail.

En 1924, un an après le tremblement de terre qui ravagea Tokio, surgit au milieu des décombres un petit théâtre qui ne payait pas de mine (on l'aurait pris pour un baraquement), mais qui du moins était équipé à l'européenne, avec toute la machinerie d'alors, coupole d'horizon et installation électrique dernier cri. Fondée par Kaoru Osanai, Yoshi Hijikata et moi-même, cette scène connue actuellement sous le nom de « Tsukiji Shogekijo » (Petit Théâtre Tsukiji), était la première qui appartînt en propre au mouvement moderniste. Homme de savoir et d'expérience, Kaoru Osanai y donna toute sa mesure dans des mises en scènes réalistes — naturalistes même — de drames russes comme *La Cerisaie, Les Trois Sœurs, Oncle Vania,* de Tchekov, *Les Bas-Fonds,* de Gôrki. On y retrouvait le souvenir du Théâtre d'Art de Moscou, où il était passé. Quant à Yoshi Hijikata, qui

aquette by Kenkichi Yoshida for THE COM-
ITTED (Okashita-Mono) by Juro Miyoshi. M :
iro Okakura. Mitsukoshi Theatre. Tokyo, 1952.

aquette de Kenkichi Yoshida pour LE MAN-
ATE (Okashita-Mono) de Juro Miyoshi. M :
iro Okakura. Théâtre Mitsukoshi. Tokyo, 1952.



ound-plan for THE COMMITTED. Kenkichi
shida likes planning his décors with a view to
rapid changes.

ntation pour LE MANDATE. Kenkichi Yo-
da conçoit volontiers ses décors en vue de chan-
gements rapides.

Three scenes from THE
COMMITTED.

Trois scènes du MANDATE.

technique of Stanislavski's Moscow Art Theatre, which he had visited at one time. Yoshi Hijikata on the other hand, who had been in Germany, adopted Max Reinhardt's romanticism, the intense dynamism of the expressionists and, later, the constructivism of Meyerhold. The theatre, in fact, served as a laboratory for all kinds of experiments in theatre decoration. For example the setting of Georg Kaiser's *From Morn to Midnight* was the cross section of a boat within which several scenes were presented simultaneously. In *The Merchant of Venice* and Bernard Shaw's *Saint Joan* the actual rafters of the theatre were used as the framework of the set. It was not the designers so much as the stage directors (who had been to Europe) who fostered these experiments, but it was thanks to their experiments that the outstanding designers of the present day, such as Kisaku Ito and Kenkichi Yoshida, were able to develop their talents.

Following the death of Kaoru Osanai the company of Tsukiji Little Theatre ran into trouble on account of its leftist tendencies, and in 1931 it was dissolved. It was never replaced for the epoch of theatrical experiment was over. There have of course been changes since then and technique has continued to improve, but there have been no revolutionary experiments and the general realistic tendency has persisted even in stylized settings.

The post war period has consolidated previous gains but nothing more, except that in 1950 when I produced Tennessee Williams' *Glass Menagerie*, an American resident in Tokio, Edward Stephenson, made the daring experiment of a set entirely composed of gauze.

In the last two or three years the Japanese theatre has recovered from its war-time poverty and stage décors have regained their splendour. As before, the conventional settings of Kabuki plays and the realistic ones of modern drama continue to exist side by side, though not without influencing one another. Productions of new Kabuki plays contain many modern elements and recently eminent painters have collaborated in creating them. These artists, who are sometimes of the Japanese and sometimes of the European school, are not specialists in theatrical decoration but their keen sense of form and colour add fresh beauty to the stage.

revenait alors d'Allemagne, il adopta le romantisme de Max Reinhardt, le dynamisme intense des expressionnistes, et plus tard le constructivisme de Meyerhold.

Le Théâtre Tsukiji servit d'ailleurs de banc d'essai aux expériences les plus diverses. Ainsi, pour une pièce de Georg Kaiser *(De l'Aube à Minuit)*, on eut recours à une scène simultanée : le décor représentait un navire vu en coupe. Ainsi, dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare et dans la *Sainte Jeanne* de Shaw, on utilisa des poutres véritables pour fermer le cadre du décor. Remarquons en passant que plutôt que des décorateurs eux-mêmes, ces recherches émanaient des metteurs en scène, qui eux, avaient visité l'Europe. Ce travail fut néanmoins fécond et les plus remarquables de nos décorateurs actuels comme Kisaku Ito et Kenkichi Yoshida y ont mûri leur talent.

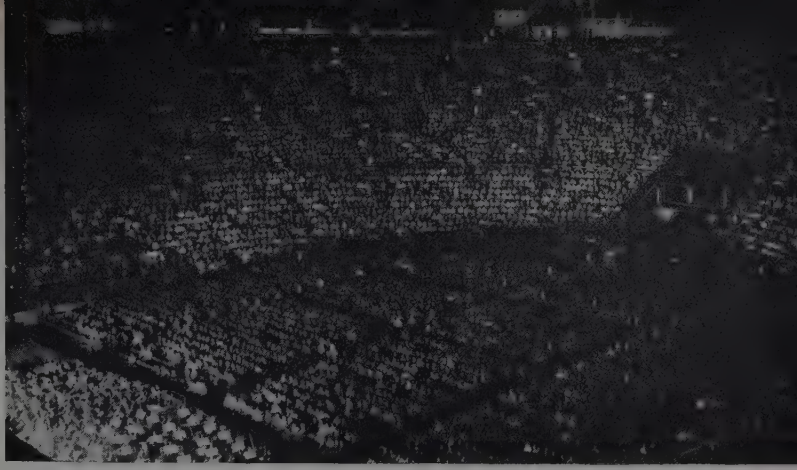
Après la mort de Kaoru Osanai, le Petit Théâtre connut une période de flottement et ses tendances de gauche provoquèrent sa dissolution en 1931. Il ne fut pas remplacé. L'époque du théâtre expérimental était close. Certes, il y a encore eu de-ci de-là des innovations et la technique n'a pas cessé de s'améliorer. Mais la tendance générale n'a plus guère varié. Le réalisme l'emporte, même dans les décors simplifiés.

La période d'après-guerre a vu se consolider les positions acquises, sans plus. En 1950 pourtant, quand j'ai monté à Tokio *La Ménagerie de Verre*, de Tennessee Williams, l'Américain Edward Stephenson y tenta une expérience extrêmement hardie, en utilisant de la gaze comme unique matériau de décoration.

Depuis deux ou trois ans, la pénurie des années de guerre n'est plus qu'un souvenir et les décors ont retrouvé leur splendeur d'antan. Conventions du Kabuki et réalisme moderne continuent à vivre côte à côte. Non sans influences réciproques d'ailleurs. Ainsi, dans la présentation de nouvelles pièces Kabuki, apparaissent maints détails empruntés au style moderne. Ces derniers temps surtout, on a fait de plus en plus appel, pour dessiner les décors, à quelques-uns de nos meilleurs peintres. Ces artistes qui appartiennent tantôt à l'école japonaise, tantôt à l'école orientale, s'ils ne sont point des spécialistes de la décoration, font au moins passer sur la scène le souffle frais d'un art qui témoigne de leur sens subtil des formes et des couleurs.

Kihachi KITAMURA

The audience at the Arena of Verona - *Le public aux Arènes de Vérone.* 1952. P : Piccagliani.



THEATRE IN THE OPEN AIR

SPECTACLES A CIEL OUVERT

SILVIO D'AMICO

IN Italy, as elsewhere, the renaissance of the open air theatre coincided with the birth of the century. For the deplorable fact was that the theatre, which had begun as a religious ritual offered to the people on solemn occasions, had dwindled and degenerated into a mere evening's commercial entertainment. During the Baroque period, though lodged within doors, it had at least preserved its festive air of being an event. People made due preparation for attending it and always assumed their party clothes. But as the bourgeois nineteenth century wore on drama, especially the spoken drama, became more and more of a commonplace diversion. With the new century a reaction, led by poets and idealists, set in which began to draw the public away from the fusty windowless theatres out under the open sky, to celebrate some particular occasion. This tendency coincided on the one hand with the new taste for open air life and big popular meetings whether of a religious, political, military or sporting nature, and on the other with the triumph of the cinema in the realm of cheap entertainment. This forced the theatre to return to its nobler origins and to standards of artistic integrity, if not to the exclusively spiritual office which it had ful-

EN Italie, comme ailleurs, la renaissance des spectacles de plein air aura coïncidé avec le début de ce siècle.

On avait pu déplorer que le théâtre, né sous le signe du rituel et proposé jadis aux foules comme une solennité publique, se fût dispersé et diminué dans les temps modernes jusqu'à devenir le simple divertissement d'un soir. Encore l'âge baroque, même dans les salles closes, lui avait-il gardé les apparences d'une fête, d'un événement exceptionnel. Les spectateurs n'y allaient point sans préparatifs et ils endossaient leurs habits de gala. Le XIXe siècle, hélas, s'embourgeoisa toujours plus et le théâtre — surtout le théâtre parlé — y acquit chaque jour davantage les caractères d'un très quelconque amusement.

Ainsi, c'est à l'aube d'un siècle neuf qu'une réaction de poètes ou d'idéalistes attira peu à peu les spectateurs hors des enceintes poussiéreuses pour les conduire sous le plafond du ciel, en des circonstances qui cessaient d'être banales. Cette tendance coïncidait avec le goût généralisé de la vie en plein air et des vastes réunions populaires : politiques ou religieuses, militaires ou sportives. D'autre part, le succès que remportait le cinéma dans le divertissement à bon marché, contraignait le théâtre à revenir vers ses origines les plus

SAÜL, Vittorio Alfieri. M : G. C. Castello. D : Rici Luigi Pizzi. Basilica di Santa Maria Assunta. Genova, 1952. P : Minerva.

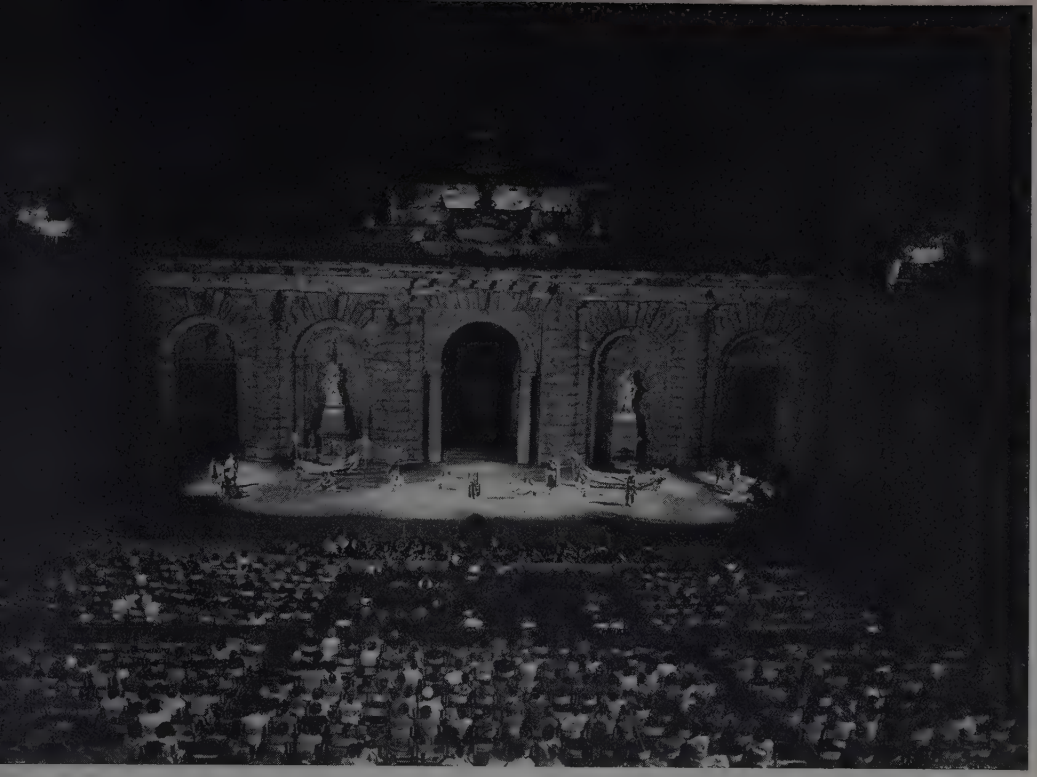
filled both in classical times and in the Middle Ages.

Open air theatre fits in perfectly with all this. It is not an every day affair, but is offered on certain occasions, in certain chosen places, and it requires of the spectators a certain preparation — not infrequently a journey that assumes something of the character of a pilgrimage. To measure the progress of the open air theatre in Italy one must begin by looking back sixty years to the first efforts of d'Annunzio and La Dusa to awaken in the public a sense of classical tragedy by means of open air performances, and then contemplate a present day performance in the largest and finest of our ancient theatres, that of Syracuse. The road to these venerable ruins is strewn with some of the noblest relics of antiquity, while nature herself seems fashioned by the hand of some master artist. We are seated in the self-same hollow of the hills which harboured Aeschylus and his public twenty centuries ago, the ancient stones still echo the self-same cries,

nobles, vers un art intact et authentique, sinon vers la mission exclusive qu'il avait assumée au Moyen-Age et à l'âge classique : la transmission d'un message spirituel.

Le spectacle en plein air correspond justement à tout cela. Il n'est pas quotidien, il s'offre en certaines occasions, en des lieux choisis, et le public n'y vient pas sans effort. Il y arrive même souvent après un voyage qui ressemble un peu à un pèlerinage.

Pensons à l'aboutissement que représente aujourd'hui un spectacle dans le plus beau des théâtres antiques, celui de Syracuse. Il y a soixante ans que Gabriele d'Annunzio et Eleonora Duse avaient rêvé déjà d'éveiller le public au sens de la tragédie antique grâce aux théâtres à ciel ouvert. Syracuse achève ces songes. Arriver dans ces ruines vénérables, après avoir traversé les plus nobles vestiges de l'art ou une nature que l'art lui-même semble avoir formée; s'asseoir dans cette conque qui abrita réellement Eschyle et son public, voici vingt siècles; retrouver, fût-ce dans une langue nouvelle, l'écho des mêmes cris que



LA DIDONE, Cavalli. M : Gustav Gründgens. D : Robert Pudlich. Cortile di Palazzo Pitti. Firenze, 1952. P : Maggio Fiorentino.

albeit in a newer language, and, beyond the precincts of the theatre, we catch sight of the same verdant landscape, the same sea and sky. The air around us is scented with orange blossom and now, as of old, the song of a lark, a distant cock crow, or the bleating of a passing herd of sheep recalls the unchanging course of pastoral life. All these influences induce not a restless desire for distraction but a reflective mood, a state of grace in which it is granted us to discover that which is eternal in a poet's imagination or in the characters of his creation. We become simple again and feel ourselves fused with something sacred, primordial and imperishable. Such are the unexpected and incomparable benefits of witnessing a performance in the theatre of Syracuse. By virtue of these surroundings the oldest of dramas become actual again. For instance, as we watch the first scene of the *Choephorae* in which Orestes lays a lock of his hair on his father's tomb, we cannot help recalling the Lady Chapels of Syracuse in which devout women still hang their tresses

ces mêmes pierres déjà renvoyaient; revoir au delà de la scène la même campagne verdoyante, la même mer et le même ciel; respirer le parfum des orangers et la vie éternelle des champs, tout cela, que traversent, aujourd'hui comme alors, un vol d'oiseaux, le chant lointain des coqs ou le bêlement des troupeaux qui passent; sentir que ruisselle de toutes ces choses, non un amusement ou une distraction, mais une sorte de recueillement; découvrir dans ce décor et en soi-même la pérennité d'un poète ou de ses personnages; redevenir simple, mêlé à quelque chose d'impérissable, de primordial et de sacré : tel est l'incomparable bienfait des réunions syracusaines. Le drame ancien y recouvre une actualité, à travers des appels, des gestes ou des rites toujours vivants. Ainsi d'Oreste, au début des *Choéphores*, lorsqu'il se coupe une boucle de cheveux et la dépose en offrande sur le tombeau de son père. Voir ce geste, c'est se rappeler qu'on a vu le matin même, les tresses que les femmes de Syracuse accrochent en ex-votos aux autels de la Vierge.

OBERON, Weber. M : H. Graf. D :
H. Graf. Maggio Musicale. Firenze, 1951.

as votive offerings. Indirectly speaking the surroundings here are part of the production since they influence the spectator, and in the theatre the spectator is not a passive listener but an active participator in the performance. But in a direct sense too there is much to say concerning open air production. In the first place this : that while in ordinary theatre the setting is commonly inspired by the text, in open air theatre this procedure appears to be reversed. Often, if not always, the site determines the choice of play and furnishes or suggests the type of production.

Where the remnants of classical theatres are concerned, or even modern arenas built for public performances, the production must rely on form rather than on colour, even if the performances take place at night under the transfiguring effect of artificial lighting, but particularly if the classical tradition of daylight performances is respected when, as

On pourrait presque écrire que cette ambiance fait partie de la mise en scène parce qu'elle influence déjà l'âme du public et que le public participe activement au spectacle.

En y regardant de plus près, une constatation curieuse s'impose. Si la mise en scène, dans les salles closes, se dégage du texte, c'est apparemment l'inverse dans les théâtres ouverts. Souvent, c'est le lieu qui détermine le texte, ou du moins son choix, et qui suggère la présentation.

Tant qu'il s'agit des vestiges d'anciens théâtres, ou de lieux destinés originellement au spectacle, le décor de plein air, on le sait, relève du volume plus que de la couleur : il doit surtout être plastique. Même si l'on adopte la formule, aujourd'hui en usage, des représentations nocturnes où la lumière ajoute ses transfigurations. A fortiori si l'on s'en tient à la formule antique des spectacles diurnes, où le soleil condamne impitoyablement les artifices et le maquillage.

we all know, the sun mercilessly exposes every kind of trickery or make-up.

But the particular innovation of our time is the presentation of plays in places not originally destined to this use, but chosen for some special occasion because they seemed to invite some particular form of dramatic life. We recall a moment of Pirandello's famous play when his « six characters in search of an author » become aware that, in order to resuscitate their drama, they lack an essential player, the dubious Madame Pace. Some of them then begin to reconstruct the « milieu », in which she lived — her room with its furniture, its mirror and its divan. Thus suggested and almost brought into being by her setting, Madame Pace finally appears in flesh and blood. This miracle is repeated each season in Italy in the most diverse localities : cathedral squares and public places, courtyards, gardens, cloisters and seaside beaches — where the accidental but effective reality of the scenery

Mais l'innovation de notre époque, c'est le spectacle présenté dans un endroit qui n'était pas prédestiné à cet usage, que l'on a élu occasionnellement, parce qu'il semblait susciter la représentation et qu'on a eu envie de le voir s'animer d'une vie scénique personnelle. Rappelons-nous le moment où dans la célèbre comédie de Pirandello, les « six personnages en quête d'auteur » s'aperçoivent que pour ressusciter leur drame, il manque un partenaire, la louche Mme Pace. Les voici qui commencent à reconstruire le milieu où elle vivait, qui recréent la chambre avec ses meubles, son miroir, son divan...; évoquée, presque créée par ces murs, Mme Pace apparaît alors en chair et en os. Ce miracle, chaque saison le répète en Italie dans les endroits les plus divers : places, parvis, cours, jardins, plages ou cloîtres, dont la réalité scénique, accidentelle mais effective, *met au monde*, à un moment donné, les acteurs et leur drame.

Je n'ai jamais oublié cette nuit que je me

ANOTHER CORNER OF THE BOBOLI GARDENS

UN AUTRE COIN DES JARDINS BOBOLI

TROILUS AND CRESSIDA, Shakespeare. M : Luchino Visconti. D : Zeffirelli. Maggio Musicale. Firenze, 1949.

THE ROMAN THEATRE IN VERONA *LE THEATRE ROMAIN DE VERONE*

eventually brings the actors and their play to birth.

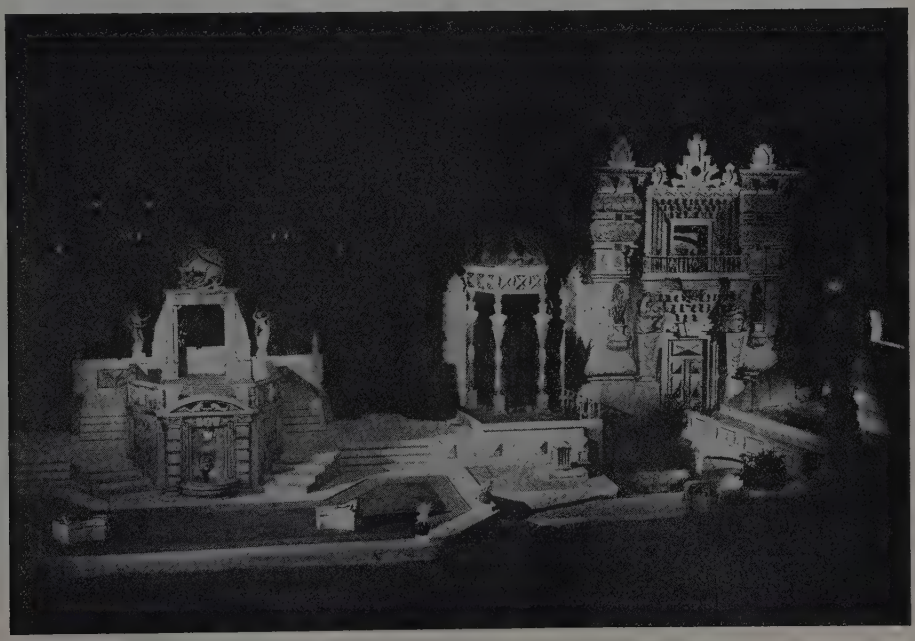
I have never forgotten an evening walk in Rome twenty years ago, in the neighbourhood of the Teatro Quirino where Hermann Thimig had just been playing in German, Goldoni's *Servant of Two Masters* in a production by Max Reinhardt. I was with the French stage designer, Paul Colin. As we reached the magnificent Piazza San Ignazio he said, « How can you admire settings of canvas and paper when you have authentic décors such as this beneath your eyes ? Nothing is more suggestive of Goldoni than these little « rococo » palaces. Why don't you instal your plays and your players here, instead of applauding a pale imitation furnished by foreigners on the blatantly artificial boards of a stage ? »

The truth is that for too long Italians relied on artists of every other nationality to restore or set off the natural enchantments of their country. Max Reinhardt was the first. He took advantage of the great stone staircase of the Boboli Gardens in Florence, and of the lawns and trees which surround

promenais dans Rome, il y a vingt ans, aux abords du théâtre Quirino où Hermann Thimig avait joué en allemand, sous la direction de Max Reinhardt, *Le Serviteur de deux Maîtres* de Goldoni. J'étais avec le décorateur français Paul Colin. Comme nous arrivions sur la magnifique place Saint-Ignace, il me dit : « Comment pouvez-vous tant admirer les décors de toile et de papier quand vous avez sous les yeux des décors authentiques comme celui-ci ? Rien n'est plus goldonien que ces petits palais rococo du XVIIIe. Pourquoi ne transportez-vous pas ici vos acteurs et vos comédies, au lieu d'applaudir une pâle fiction établie par des étrangers sur le trop visible artifice d'un plateau ? »

La vérité, c'est que depuis longtemps les Italiens ont recours à des artistes de toutes nationalités pour mettre en valeur ou restaurer les enchantements naturels de leur pays... Max Reinhardt fut le premier. Il tira parti du grand escalier des jardins de Boboli, à Florence, des pelouses et des arbres qui l'entourent, pour mettre en scène, d'une manière prestigieuse, *Le Songe d'une Nuit d'Eté.* Dans les ténèbres de la nuit toscane, où brillaient

HENRI IV, Shakespeare. M : Giorgio Strehler.
D : Casarini. 1951.



MUCH ADO ABOUT NOTHING, Shakespeare.
M : Alexandre Brissoni. D : Casarini. P : Bosio.

LA PUTTA ONORATA, Goldoni. M : Giorgio Strehler. D : Gianni Ratto. Campo S. Trovaso. Festival Internazionale del Teatro. Venezia, 1950. P : Interfoto.

it, to provide a miraculous production of *A Midsummer Night's Dream.* Out of the depths of the Tuscan night torches first flickered. Then the growing and changing light turned the staircase to copper, gold and snow... the lawns became ethereal fields; the trees, crowned with sparks, became alive and the fountains flowed with fire. It was, in a very literal sense out of this landscape, transformed into a dream scene, that the brave gentlemen and fair love-smitten ladies were born. Along the « parterres » fairies fled, scarcely setting foot to ground, dressed in fragments of the sky, while puckish sprites frolicked in the shrubbery, on the steps and high up in the branches of the trees.

That same season another master of the modern stage, Jacques Copeau, came to Florence to revive a mystery play famous among

d'abord les flambeaux dansants, la lumière progressive et changeante transformait l'escalier en cuivre, en or, en neige... Les pelouses devenaient des champs surnaturels; les arbres, coiffés d'étincelles, prenaient vie, et les fontaines ruisselaient d'incendies. C'était bien de ce paysage, transfiguré en un décor de rêve, que naissaient, pour se poursuivre et se perdre dans les ombrages et les sentiers, les hardis gentilshommes et les belles amoureuses. Et dans les parterres couraient, frôlant l'herbe, des fées habillées de ciel; et derrière les taillis, sur les degrés ou dans les feuillages, caracolaient les esprits malicieux de la fable.

A la même époque, un autre maître de la scène moderne, Jacques Copeau, était à Florence pour ressusciter un mistère célèbre chez nos philologues, celui de *Sainte Olive.*

our philologists, that of Saint Olivia. The colleague who led him to Santa Croce pointed out the arches of the cloister, all set it seemed to become the « many mansions » of the mediaeval scene. But Copeau answered, « Why should we present a series of « tableaux » as though we were at the theatre ? This is a cloister. Let us set the audience round three sides of it at least and the action in the middle ». So his collaborator André Barsacq, then still a very young man, designed the playing space round the central well. He put up a platform all round it, connected by four bridges with subsidiary platforms at the four angles of the cloister, capable of being transformed with a minimum of apparatus into any place on earth or even on the sea.

EVEN AT THE TEATRO VERDE, A SPLENDID OPEN AIR AMPHITHEATRE RECENTLY INAUGURATED, THE ATMOSPHERE OF THE VENITIAN CAMPIELLI IS RECONSTITUTED.

Celui qui l'amenait à Santa Croce lui montrait les arcades du cloître, toutes prêtes, semblait-il, à figurer les diverses « mansions » de la scène médiévale. Copeau lui répondit : « Pourquoi montrer au spectateur une série de tableaux comme si nous étions au théâtre ? Ceci est un cloître. Plaçons le public sur trois côtés et l'action au centre ». C'est pourquoi son collaborateur André Barsacq, alors très jeune, « centra » le dispositif du spectacle sur la citerne au milieu du cloître. Il édifia tout autour une plate-forme, reliée par quatre passerelles à autant de plateaux secondaires, placés aux angles et prêts à se transformer, avec un minimum d'expédients, en tous les lieux de la terre ou de l'eau. Là se déroula l'aventure étonnante et pieuse, pathétique et

MEME AU TEATRO VERDE, SPLENDIDE AMPHITHEATRE A CIEL OUVERT RECEMMENT INAUGURE, ON RECONSTITUE L'ATMOSPHERE DES « CAMPIELLI » VENITIENS.

LE BARUFFE CHIOZZOTE, Goldoni. M : Carlo Lodovici. D : Mischia Scandella. Teatro Verde. Isola di San Giorgio. XIII Festival Internazionale del Teatro. Venezia, 1954. P : Giacomelli.

There were unfolded the pious, pathetic, colourful and astonishing adventures of Saint Olivia. The international public that flocked to the first « Florentine May Festival » had thus the privilege of experiencing two radically different productions. Their diversity was born of the very different sites selected for bringing to life these two contrastingly enchanting texts.

We will not enlarge upon all the similar experiments which have been made in Italy in the course of the last few years for there would be no end to it. But in Florence, long the chief home of Renaissance comedy, many « piazze » or « piazzette » of that period remain intact, inviting one to imagine them thronged with the raffish merchants, artisans and populace of XVth century comedy. Such a one is the little Piazza Peruzzi, an unspoiled corner of old Florence, where a cinquecento comedy was produced, *(The Witch* by Anton Francesco Grazzini known as *Il Lasca)* which precisely revived the strident teeming life of that quarter of the town.

Yet it is in Venice, the most delightfully theatrical city in the world, that such undertakings can be most perfectly realized. What Italian or cultivated foreigner, as he crosses its « campielli », scales its hump back bridges, or floats along its bye-ways does not turn to peopling them in fancy with the variegated characters, both gentle and simple, of our dear Goldoni ? Others must have referred already, in these same pages to the airy miracles achieved by that rare theatrical genius, the late Renato Simoni, who spread Goldoni's *Fan* under the great tree of the Campo San Zaccaria, who orchestrated in the Campo San Cosmo, overlooking a real canal ploughed by real boats, the charivari of *The Quarrels of Chioggia* — and who filled yet another « piazzetta » with petulant, inimitable life by producing in it the carefree bustle of a play which Goldoni entitled simply *Il Campiello.* In a more ambitious way Max Reinhardt, who had discovered certain similarities between Shakespeare's imaginary city and present day reality, produced *A Merchant of Venice* on the Campo San Trovaso, extending the playing space to the bridges and the canal, where gondolas plied up and down and pairs of lovers mingled their lyrical effusions with those of the final act.

A far more cerebral and proportionally less effective plan was elaborated by a Rus-

colorée, de Sainte Olive. Et ainsi le public international, accouru au premier « Mai florentin », eut-il le privilège de voir deux mises en scène radicalement différentes. Leur diversité était née de celle des lieux qu'on avait voulu ranimer, à travers deux textes diversement enchanteurs.

Nous ne nous étendrons pas — ce serait à l'infini — sur tous les cas semblables en Italie, ces dernières années. Florence, par exemple, qui fut un des principaux foyers de la comédie au XVe siècle, offre intactes des places, grandes ou petites, qu'instinctivement on imagine réveillées par la foule des marchands et des artisans, personnages bons ou mauvais de ces comédies. Ainsi fut fait notamment, sur la petite place Peruzzi, asile préservé de la vieille Florence, avec *La Sorcière*, une comédie d'Anton Francesco Grazzini, surnommé le Lasca. On y a ressuscité précisément toute la vie grouillante de la cité.

Pourtant, c'est encore à Venise, la ville la plus théâtrale du monde, que de telles entreprises réussissent le plus parfaitement. Quel Italien, quel étranger cultivé, traversant ses *campielli*, montant et descendant ses ponts, errant en gondole à travers ses canaux, ne les peuple, en une évocation multicolore, des personnages nobles, bourgeois ou populaires, du cher Goldoni ! On a sans doute parlé déjà, dans « Théâtre dans le Monde », des délicieux miracles suscités là par Renato Simoni, véritable génie du théâtre, hélas mort récemment. Ainsi déploya-t-il *L'Eventail* sous le grand arbre du campo San Zaccaria. Ainsi orchestra-t-il au campo San Cosmo, sur un vrai canal sillonné de vraies voiles, le charivari des *Querelles de Chioggia.* Il jeta une vie pétulante, inimitable, sur une petite place, en y situant le joyeux va-et-vient que Goldoni a appelé simplement *Il Campiello.* Plus ambitieux, Max Reinhardt — encore lui — avait découvert que la ville imaginaire de Shakespeare dans *Le Marchand de Venise* coïncidait entièrement avec certaines réalités vénitiennes d'aujourd'hui. Il n'hésita pas à mettre en scène la comédie shakespearienne sur le campo San Trovaso. Il en étendit l'aire de jeu aux ponts et au canal : y croisaient les gondoles où les couples amoureux mêlaient les effusions lyriques du dernier acte. « C'est par une telle nuit... »

Un projet beaucoup plus cérébral, et donc moins efficace, fut élaboré par ce metteur en scène russe qui pensa monter *Othello* à Ve-

AMINTA, Torquato Tasso. M : Orazio Costa.
Villa d'Este, Tivoli. 1953. P : Bosio.

sian producer who thought of producing *Othello* in Venice with the lagoon as background. To begin with, four out of the play's five acts are set not in Venice at all but in Cyprus, besides which a first contact with the technicians revealed insuperable difficulties. How could one produce, on a real and perfectly calm sea, the tempest at the beginning of the second act ? And how could it be dispensed with ?

Giorgio Strehler, the outstanding producer of the Piccolo Teatro in Milan, was more happily inspired when called upon to produce Shakespeare's actual *Tempest* in the Boboli Gardens. Here again, the plan was governed by the site, (the little island in the middle of the so-called « Swan Lake »), a restricted space in which it was not difficult first to simulate a storm under cover of darkness and then to make the enchanted isle emerge in fulgurating light.

nise, avec la mer comme toile de fond. D'abord, quatre actes sur les cinq de la tragédie se déroulent à Chypre... En outre, dès le premier contact avec le directeur technique, des difficultés insurmontables s'opposèrent au projet. Comment représenter, devant une mer réelle et pacifique, la tempête du deuxième acte ? Et comment s'en passer ?

Par contre, l'entreprise de Giorgio Strehler à Florence réussit mieux. Le remarquable metteur en scène du Piccolo Teatro de Milan avait été appelé à monter dans ce jardin de Boboli dont nous avons parlé, *La Tempête* de Shakespeare. Ici encore, le lieu avait dicté le projet : la petite île au milieu du « lac des cygnes », espace restreint où, dans l'obscurité du début, on put simuler l'ouragan, puis, avec la montée de la lumière, l'émersion de l'île enchanteresse et fulgurante.

Quant à Vérone, tous ceux qui la connaissent savent que sa couleur et son climat inspi-

Whoever knows Verona is aware that even to-day the whole town still throbs with the passion of Romeo and Juliet, as it did six or seven centuries ago. Popular imagination peoples every balcony with a young girl leaning towards her lover as he climbs up to seize his prize. It was, therefore, a stroke of genius on the part of Guido Salvini to set the play in the Piazza dei Signori, against the real palace wall, where it was possible to shift the tumultuous action of the play with a minimum of business. In the middle of the Piazza stands a statue of Dante himself which Salvini audaciously removed for the duration of his performances. This was accepted as a gesture of courtesy from Italy's great poet to his English peer. For the space of a few days he was ceding him his place.

But how is one to enumerate all the « piazze » in all the little mediaeval towns of Italy which call for revivals of the old holy plays and canticles ? No summer passes without some group of students, or of professional actors, rekindling the fervour of these mediaeval performances. Chronologically the first, and a model of its kind, was the *Mystery of the Nativity, the Passion and Resurrection of Our Lord*, recomposed entirely from Umbrian « laude ». The idea was born of contemplating the façade of San Niccolò in Padua, the base of which seemed to offer a suitably intimate recess for a Nativity scene, while the upper portion supplied a worthy framework for the glories of Paradise. The play was given by students of the National Academy of Dramatic Art in Rome, and was afterwards revived in other cities. More recently the same actors, with their producer Orazio Costa, visited the Nympheum of the Villa d'Este in Tivoli. They could not help visualising, among the cascades and leafy grottoes, the nymphs and satyrs of pastoral fable and were thus led to revive the masterpiece of this « genre » Tasso's *Aminta*. Later they gave it again in the very different but still typically Renaissance setting of the splendid courtyard of the Ducal Palace in Urbino.

A much less fortunate idea was to invite a few magnificent artists from the Comédie Française to play Racine's *Britannicus* in the ruins of the Roman Forum. Authentic ruins, authentic columns : but Racine did not enter into them. His Rome was not built of travertine marble, it was a drawing room. As old Horace would have said « Non est hic locus ».

reraient encore aujourd'hui comme il y a six ou sept siècles les passions de Roméo et de Juliette. L'imagination suppose toujours qu'à tous ces balcons la jeune fille éprise se penche vers le bien-aimé qui grimpe vers son bonheur. Ce fut donc une inspiration privilégiée pour Guido Salvini, de situer sur la place des Seigneurs, contre le palais mué en décor réel, la tragédie des deux adolescents affolés d'amour. Il fallut ajouter très peu d'éléments pour établir le cadre propice à toutes les scènes de la tumultueuse aventure. Au centre de la place se dresse une statue, et quelle ! Dante lui-même... Salvini eut l'audace de la faire déplacer pour les représentations, et on l'accepta comme un geste de courtoisie confraternelle du poète italien envers le poète anglais.

Comment énumérer enfin tant de places et tant de petites villes médiévales, qui furent ainsi propices ? Evoquons au moins les pieux artistes des dévotions ressuscitées. Nul été ne se passe sans qu'ici ou là des acteurs professionnels ou universitaires ne restaurent la ferveur de quelque représentation moyenâgeuse. Il faut citer celle qui fut la première d'entre elles et un modèle du genre : un *Mistère de la Nativité, Passion et Résurrection de Notre-Seigneur*, recomposé avec de vieux cantiques d'Ombrie. L'idée du spectacle vint de l'église San Niccolo à Padoue qui offrait, en bas, un « refuge » propre à l'intimité de Noël, et en haut, une grandeur digne de figurer la gloire du Paradis. Le spectacle fut entrepris par des élèves de l'Académie Nationale d'Art dramatique de Rome et repris ensuite dans d'autres villes. Plus récemment, les mêmes exécutants visitaient, sous la direction de leur maître, Orazio Costa, le nymphée de la Villa d'Este à Tivoli. Instinctivement, ils entrevirent, parmi les cascades et les grottes feuillues, les nymphes et les satyres des vieux contes bucoliques. Ainsi ressuscita à Tivoli l'*Aminta* du Tasse, reprise ensuite dans un site différent et également splendide : la cour du Palais ducal à Urbino.

Par contre, ceux-là furent moins heureux qui eurent l'idée d'appeler à Rome quelques artistes merveilleux de la Comédie-Française pour jouer au Forum *Britannicus*. Ruines authentiques, exactes colonnes, mais Racine y était dépaysé. *Britannicus* est un chef-d'œuvre, mais il appelle le salon plutôt que le travertin de Rome. Comme aurait dit le vieil Horace : Non est hic locus.

Silvio d'AMICO

TYPES OF ADAPTABLE FORE-STAGE

SYSTÈMES D'AVANT-SCÈNE TRANSFORMABLE

WALTHER UNRUH

IN the course of the last few years the role of the fore-stage has recovered its importance which, during the period of naturalism and of the stage considered as a magic box, had practically dwindled away. This swing of the pendulum came from forsaking an outmoded style of decoration, and received added impetus from the new potentialities of modern lighting, which make it possible to light scenes on the fore-stage and to isolate them optically from others played on the main stage.

In German municipal theatres it is customary to present alternately straight plays (without an orchestra) and musical ones (with an orchestra) and this brings about, for practical reasons, a designe of the fore-stage which is very variable. An adaptable fore-stage has thus become a feature of all recently constructed theatres in Germany. These installations have made it possible to perfect certain new contrivances and technical inventions which it is our purpose to discuss.

The object of an adaptable forestage is to

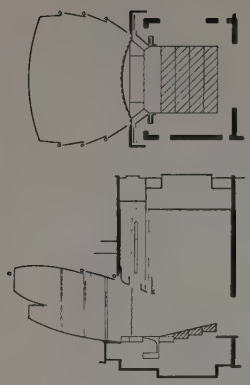
AU cours des dernières années, le rôle du proscenium a repris une importance accrue, alors qu'il avait pour ainsi dire disparu à l'âge du naturalisme et de la scène - boîte à illusion. Ce revirement est dû à l'abandon d'un style décoratif dépassé au profit du réalisme magique, aussi bien qu'aux possibilités nouvelles de la technique moderne d'éclairage. Celle-ci permet en effet d'éclairer des scènes sur le proscenium et de les isoler optiquement de celles qui se déroulent sur le plateau principal.

Il est de coutume dans les théâtres municipaux allemands de présenter en alternance des œuvres dramatiques (sans orchestre) et musicales (avec orchestre), ce qui impose l'installation d'une zone d'avant-scène à transformations. C'est donc une caractéristique des théâtres récemment construits en Allemagne. Ces installations ont permis de mettre au point de nouveaux systèmes d'agencement et certaines trouvailles techniques que nous allons ici commenter.

Le but de l'avant-scène transformable est de pouvoir utiliser de diverses manières l'es-

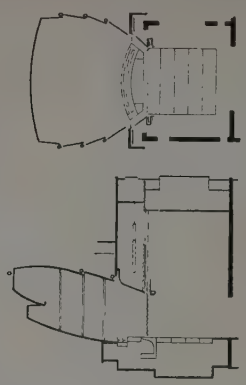
DIAGRAMS RELATING TO THE METHOD OF DESIGNING AND USING AN ADAPTABLE FORE-STAGE.

SCHEMAS CONCERNANT LA MANIERE DE CONCEVOIR ET D'UTILISER UNE AVANT-SCENE TRANSFORMABLE.



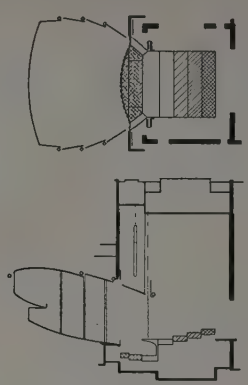
1 a) **Full fore-stage.** The movable sections are all at stage level.

1 a) **Avant-scène complète** - Les plateaux mobiles (fahrbare Orchesterplateaux) sont au niveau de la scène.



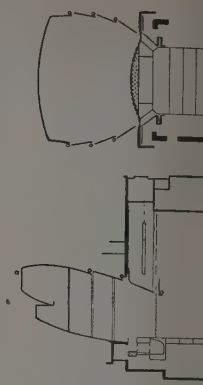
1 b) **Smaller fore-stage.** The front section is lowered to auditorium-floor level, thus allowing the setting of supplementary rows of stalls. All the sections can be brought thus to stalls level to allow the greatest increase of rows.

1 b) **Avant-scène réduite** - Le premier plateau est descendu au niveau de la salle, permettant ainsi l'installation de quelques rangées supplémentaires de fauteuils. L'ensemble des plateaux peut aussi être amené au niveau de la salle et servir à son extension maximum.



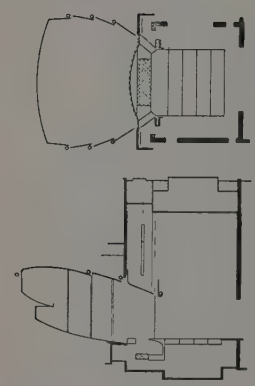
1 c) **Full orchestra pit.** When thus adapted to the requirement of a large orchestra, it allows the conductor a better view of the instrumentalists if the sections are slightly stepped.

1 c) **Fosse d'orchestre complète.** Adaptée aux besoins de l'opéra à grand orchestre, elle permet au chef une vue meilleure des musiciens grâce à un léger échelonnement des plateaux.



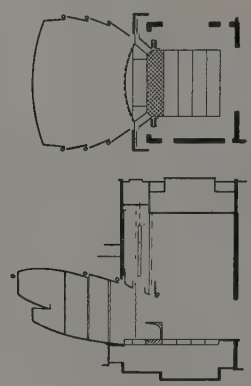
1 d) **Smaller orchestra pit.** arrangement still allows a fore-stage.

1 d) **Fosse d'orchestre ré** Cette disposition conserve avant-scène réduite.



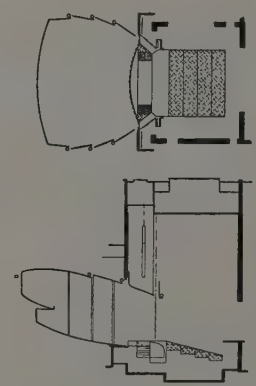
1 e) **Smaller orchestra pit.** Here the arrangement allows a « promenade-bridge » between stage and spectators often of use in music hall or musical comedy.

1 e) **Fosse d'orchestre réduite.** Cette disposition prévoit le « pont » (entre scène et salle) souvent utilisé dans l'opérette ou le music-hall.



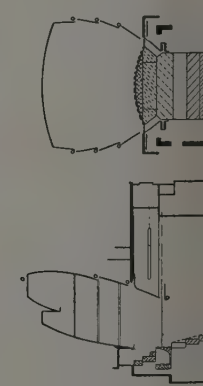
1 f) **Two-storeyed orchestra pits.** They allow the setting of scenery for quick changes. In 1 d the instrumentalists may be placed under the floor of the fore-stage. A two-storeyed orchestra pit may be used to store the supplementary stall-seats (F. 2).

1 f) **Plateaux d'orchestre à double étage.** - Permettent l'installation de décors à changement rapide. Dans 1 d, les musiciens peuvent être aussi installés sous le plancher de l'avant-scène. Les plateaux d'orchestre à double étage servent à remiser les rangées supplémentaires de fauteuils. (Fig. 2).



1 g) **Various uses of the fore-stage.** In the case of a very wide proscenium the outer sections can be dropped and be replaced by stairs, allowing entrances from the sides and below.

1 g) **Utilisations variées de l'avant-scène.** - Dans le cas du plus vaste proscenium, les plateaux latéraux peuvent néanmoins être descendus et remplacés par des escaliers qui permettent des entrées latérales par les dessous.



1 h) **Various uses of the stage.** If it is practicable t vide access from under the rows of stalls, a central case can be arranged l from below up to the main

1 h) **Utilisations variées l'avant-scène.** - A conditi prévoir un accès sous les mières rangées de fauteuil peut installer des escaliers traux menant des dessou plateau principal.

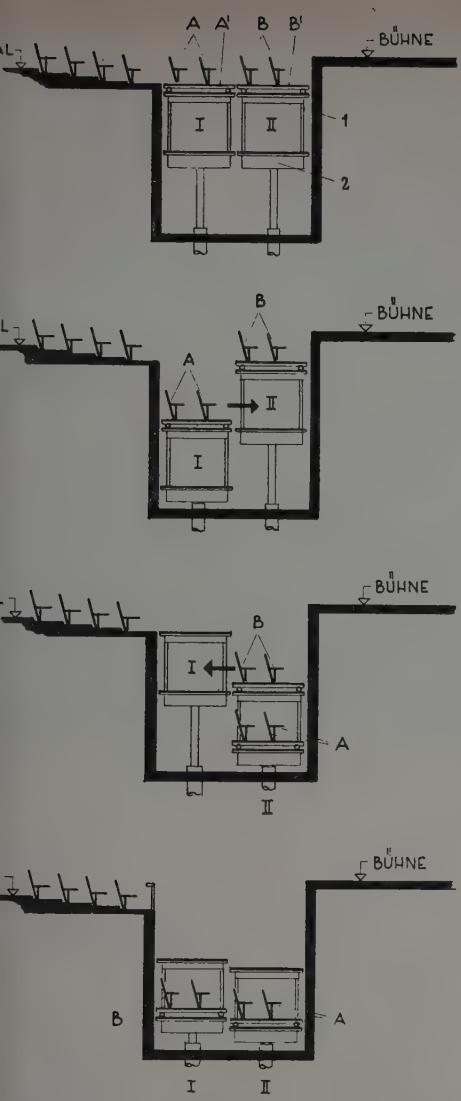


Figure 2

ethod of storing sup- ementary rows of stall seats.

Manière de remiser les rangées supplémentaires de fauteuils.

allow the space between the proscenium opening and the first row of the stalls to be used in different ways; for comedy or for opera, or for different stage forms, for example picture-frame stages or for space stages. (A genuine space stage, with more than 180° of audience around it, should be in the centre of the auditorium; a fore-stage extended slightly can only partially fulfil this function.)

This purpose is realized with different types of apparatus. These arrangements have

pace situé entre le premier rang des fauteuils et le cadre de scène : par exemple pour la comédie ou pour l'opéra, ou encore, selon le style de mise en scène, tantôt pour un théâtre « à l'italienne », tantôt pour une espèce de théâtre en rond. (Dans le véritable théâtre en rond, la salle entoure la scène sur au moins 180°; un proscenium avançant dans la salle ne peut bien entendu remplir que partiellement cet office.)

Ce but est atteint au moyen de divers types d'installations. Ces installations ont ceci de commun qu'elles divisent le plancher de l'avant-scène en un certain nombre de « plateaux d'orchestre mobiles » (fahrbare Orchesterplateaux) qui peuvent s'élever et s'abaisser ensemble ou séparément, comme le montrent les figures 1 a à 1 h.

Pour réaliser ces changements de niveau, les plateaux en question sont construits sur des structures en acier qui généralement montent et descendent mécaniquement, pour gagner du temps et réduire les frais de main d'œuvre. Car il arrive souvent que le dispositif doive être modifié dans le court délai entre matinée et soirée, ou encore entre une répétition et une représentation.

L'élévation des plateaux se fait soit par un système à vis, actionnées par un moteur électrique (fig. 3), soit au moyen de crémaillères (fig. 4). Bien que ces mécanismes ne soient pas tout à fait silencieux, ils offrent l'avantage de la simplicité et du calage automatique à n'importe quelle hauteur. L'emploi de cardans (fig. 5) réduit le bruit au minimum. Quand s'impose un mouvement tout-à-fait silencieux, par exemple quand l'orchestre est hissé au cours de la représentation en vue d'un certain effet, ou qu'il doit descendre sans bruit après l'ouverture, l'on recourt au système hydraulique ou encore à un élévateur à pression d'huile, pareil à ceux qui servent dans les garages à élever les voitures pour le graissage.

Les modifications de l'avant-scène entraînent un déplacement de la balustrade de l'orchestre et parfois même sa disparition totale. Une balustrade montée sur élévateur permet d'opérer ce changement d'une façon aisée, rapide et sûre.

La boîte du souffleur doit pouvoir elle aussi être déplacée. Il est donc nécessaire de prévoir dans les planchers de la scène plusieurs ouvertures pour cette boîte et de faire en sorte que la tête soit rentrante (fig. 6). Une simple manœuvre permet alors au souffleur

Figure 3
Cogged-shaft-drive system. — Système à vis.

this in common — that they divide the floor of the fore-stage into a given number of movable orchestra-floor sections which can be raised or lowered together or separately as shown in figures 1 a to 1 h.

In order to effect these changes of level, the areas in question are supported on steel frames and are generally raised or lowered by mechanical means, in order to save time and reduce labour costs. For it often happens that the arrangements have to be altered quickly, between a matinee and an evening performance, or between a rehearsal and a show.

The system most generally adopted is that of a shaft-drive from an electric motor (fig. 3). The platforms are also raised by means of a sloat-drive (fig. 4). Though these mechanisms are not perfectly silent they offer the advantage of simplicity and also of securing the platforms automatically at any given height. The use of bevel gear (fig. 5) reduces

de fermer le trou par en dessous et de rétablir un plancher uni et praticable. Des boîtes de souffleur rentrantes sont dans tous les cas fort pratiques, par exemple en vue des spectacles de danse. Le siège du souffleur et l'accès à sa place, sous un proscenium mobile, sont construits de telle sorte que pendant la manœuvre d'abaissement, l'escalier d'accès coulisse sur le côté, en glissant sur des roulettes (fig. 7).

Tout comme la boîte du souffleur, la rampe doit pouvoir apparaître et disparaître dans les différentes combinaisons. Les « rampes rabattantes » répondent à ce but (fig. 8). Elles sont équilibrées par des contrepoids et peuvent être commandées de la scène, si besoin est. De semblable manière, on a logé tout récemment dans le plancher du proscenium des projecteurs rentrants.

★

Tous ces dispositifs concernent le plancher de l'avant-scène et offrent un intérêt plutôt

the noise of the mechanism to a minimum. When it is essential that the manœuvre should be absolutely silent, for instance when the orchestra is raised during the course of a performance to obtain some particular effect, or when it has to be lowered noiselessly after the overture, hydraulic systems are used, or oil pressure lifts such as those employed in garages for lifting cars for servicing.

Alterations of the fore-stage involve moving the orchestra rail and sometimes removing it altogether. A rail mounted on an elevator makes this operation quick, easy and sure.

One must also be able to alter the position of the (continental) prompter's box. For this it is necessary to plan several openings for the box in the floor of the stage, and the hood must be retractable (fig. 6). The prompter can then by a simple manœuvre close the hood from below, thereby re-establishing the level surface of the floor. Retractable prompter's boxes are in any case highly convenient, for instance in the case of dance-shows. For an adaptable fore-stage the prompter's seat and the steps leading up to it are constructed so that, as the seat is lowered, the steps slide away to the side on rollers (fig. 7).

Like the prompter's box the footlights must be able to appear or disappear according to different combinations. Sinking footlights meet these requirements (fig. 8). They are counter-weighted and can be controlled if necessary from the stage. Quite recently floor spotlights, which also sink into the floor have been brought into use.

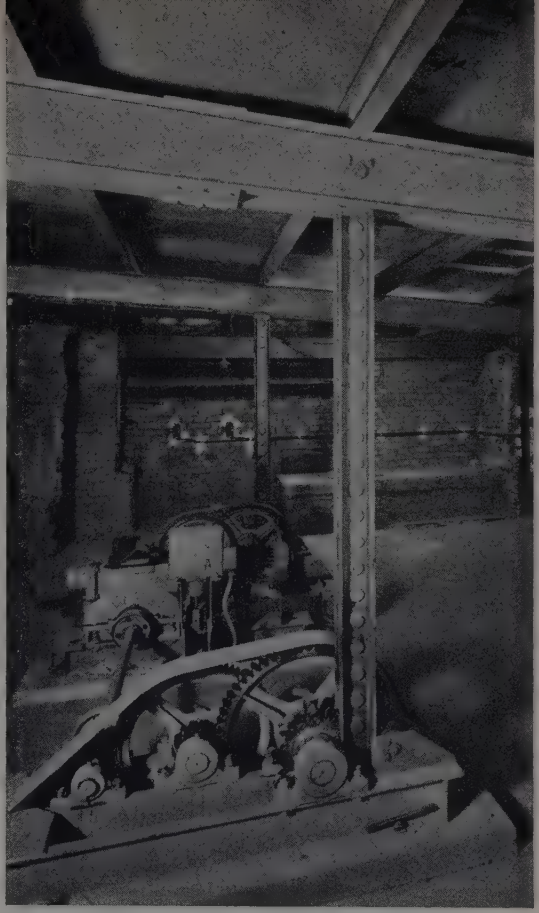


Figure 4

Sloat-drive system. Système à crémaillère.

★

While all these arrangements of the floor of the fore-stage count, and have a technical interest, it is of greater importance for the artistic handling of a fore-stage scene, that its side-limits, the so-called « proscenium walls » themselves are also taken into account, and can be altered. From an architectural point

technique. Ce qui conditionne davantage l'aménagement artistique d'un proscenium, c'est l'aspect des parois qui le limitent latéralement et les transformations éventuelles qu'on peut leur faire subir. Du point de vue architectural, il y a deux conceptions fondamentalement différentes :

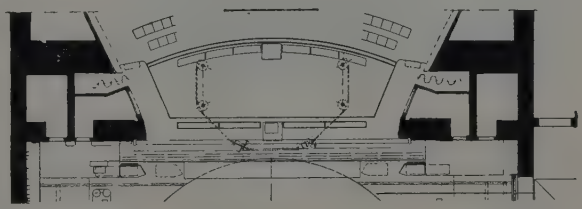


Figure 5

Bevel-gear system.

Système à cardan.

of view there are basically two different considerations :

a) To show the fore-stage as such by accentuating its outline in the general architecture of the theatre. The State Theatre at Bremen is an example of this (fig. 9) ; the apron stands out in sharply contrasted colour, the shape of its walls and doors being plainly visible. The two openings above the doors, known as « acting balconies » may be closed when not required.

a) Faire *apparaître* l'avant-scène comme telle et la délimiter, en l'accentuant, dans l'architecture de la salle. Un exemple de cette conception est donné par le Théâtre d'Etat de Brême (fig. 9) : le proscenium se détache nettement par la couleur et la forme des parois et les portes d'entrée sont visibles. Les deux ouvertures au-dessus de ces portes peuvent servir au jeu ou être fermées.

b) Faire *disparaître* l'avant-scène comme telle et prolonger les parois latérales de la

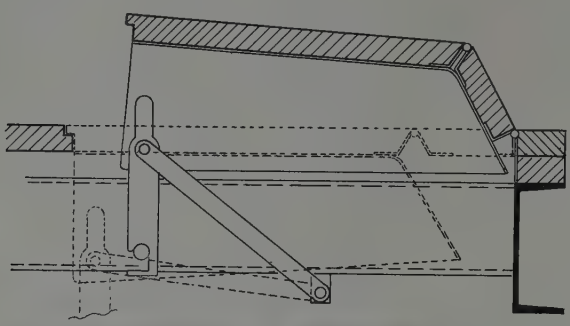


Figure 6

Sinking prompters' box.

Boîte de souffleur escamotable.

Figure 7

Sinking prompters' box. with removable steps.

Boîte de souffleur escamotable, avec escalier coulissant.

salle sans interruption jusqu'au cadre de scène. Exemple fig. 10 (Théâtre Municipal d Bremerhaven). Ici la « scène-boîte » disparaît et la salle et la scène s'interpénètrent.

Du point de vue scénique, on peut ainsi ou bien donner au décor l'aspect d'une image encadrée, selon les canons classiques, ou bien avancer le décor dans la salle, en le montant sur l'avant-scène, ainsi que nous le voyons faire au Théâtre de Bochum (fig. 11).

Mais si les parois latérales de l'avant-scène ne répondent pas au caractère de la pièce présentée (comme le montre la figure 12), si elles détonnent par exemple par leur teinte trop claire, elles doivent être cachées sous des motifs décoratifs.

Il existe également deux formules pour les entrées sur le proscenium. Dans l'une comme dans l'autre, les acteurs doivent pouvoir parvenir de la scène à l'avant-scène. Si l'acteur contourne le rideau de fer qui sépare la salle de la scène, la sécurité exige l'installation de ce que l'on appelle des écluses de sécurité, avec portes à l'épreuve du feu.

a) Les entrées sur le proscenium sont *visibles*, comme à Brême et à Duisbourg, c'est-à-dire que les portes se trouvent dans le champ visuel du spectateur. Ce qui paraît assurer plus d'efficacité à la plupart des entrées (fig. 9).

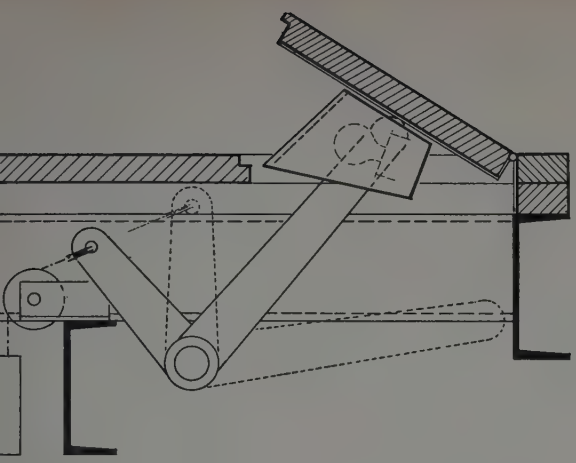


Figure 8

Sinking footlights.

Rampe escamotable.

b) To reduce the effect of the fore-stage s such, by carrying the side walls of the uditorium unbroken to the proscenium pening (figure 10, the Municipal Theatre t Bremerhaven). There the « box-stage » isappears; stage and auditorium are merged nto one.

From the point of view of the scenery one an either give it the appearance of a picture n a frame, after the usual classical fashion, r one can project the scenery into the audiorium, in the way in which it is done at ochum, by building it on to the fore-stage fig. 11).

If, however, the lateral walls of the foreage are unsuitable for the character of the lay presented (as in fig. 12), if they are too ght in colour and hit the eye for example, ney must be disguised by decorative « mofs ».

There are likewise two methods for the ore-stage entrances. In either the actor must e able to reach the fore-stage from the stage roper. To pass through the « fire-wall » which eparates the stage part of the theatre from ne auditorium, security precautions require ne installation of particular arrangements ith fire-proof doors.

a) The fore-stage entrances are *visible* as t Bremen and Duisburg, that is to say the oors are in the spectator's line of vision hich seems to make most entrances more ffective (fig. 9).

b) The entrances are *concealed* and are uilt in recesses which are most useful also

b) Les entrées sur le proscenium sont *cachées* et sont reliées à des niches, très utiles pour l'éclairage et un rideau d'avant-scène.

Quand ils englobent la zone d'avant-scène dans le jeu et le décor, metteurs en scène et décorateurs ne se contentent pas, comme c'est le cas dans la figure 12, d'y dresser un simple cadre, mais ils y plantent souvent des décors importants. Ils entrent ainsi continuellement en conflit avec le service d'incendie qui ne tolère aucun élément combustible devant le rideau de fer; la mobilité de celui-ci peut d'ailleurs en être gênée. Il est pourtant possible d'obtenir des effets remarquables en laissant le décor empiéter sur la salle.

En installant le rideau de fer devant la fosse d'orchestre (au besoin devant le proscenium) comme cela s'est fait au Théâtre Municipal de Bochum, ces difficultés sont à leur tour surmontées.

Mais tandis qu'au Théâtre de Bochum, les parois latérales du proscenium sont fixes, deux autres systèmes, que l'auteur de cet article a choisis pour la construction des théâtres d'Augsbourg et de Cologne, offrent des possibilités d'utilisations encore plus vastes. Ici on peut faire disparaître les parois latérales par glissement (fig. 13) ou par repli (fig. 14)). Il devient ainsi possible de les remplacer à tout moment par des décors. Cette transformation va de pair avec une autre : le cadre de scène (avec les installations d'éclairage qu'il porte) devient ce que l'on est convenu d'appeler un « portail-grue » (Kran-Portal). Ce cadre-portail peut avancer et reculer comme un pont roulant dans l'axe

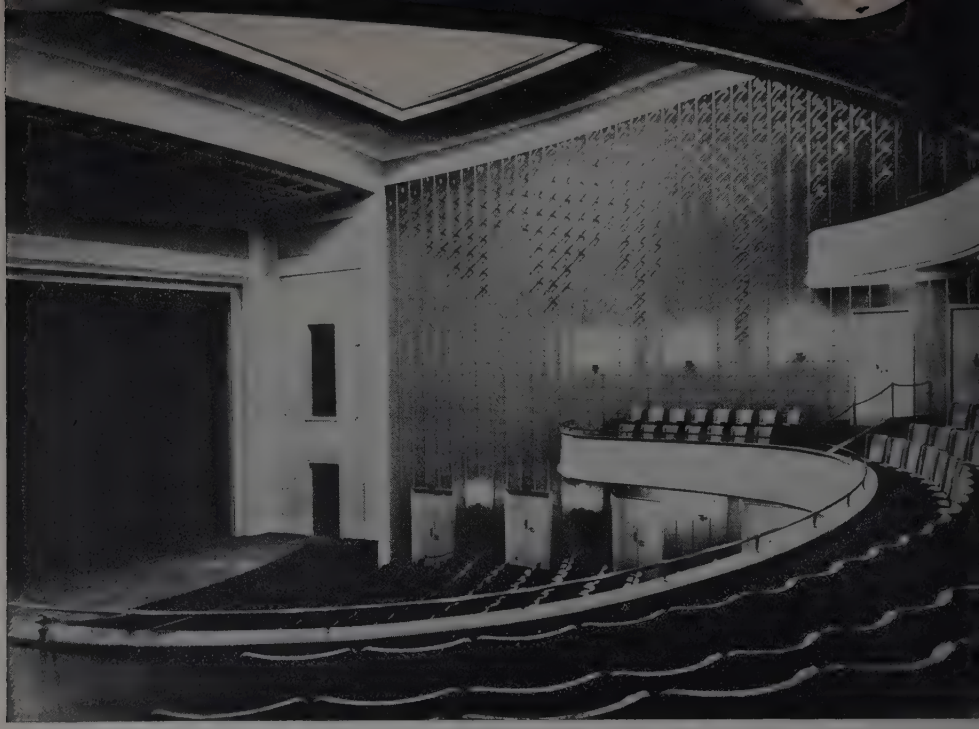


Figure 9

State Theatre at Bremen. — Théâtre d'Etat de Brême.

for lighting purposes, and for the proscenium curtain.

When producers and designers include the fore-stage space in their action and scenes they are not content (as in fig. 12) to treat it as a simple frame, but often place important parts of the scene upon it. They thus come into continual conflict with the Fire Regulations which allow no combustible material in front of the safety curtain; and furthemore they may interfere with the mobility of the safety curtain itself. This encroachement of the scenery upon a clear space may, all the same, have vivid results.

By installing the safety curtain in front of the orchestra pit (or the fore-stage) as was done at the Municipal Theatre of Bochum, these difficulties are all circumvented. The auditorium is in fact involved, as well as the play, in the safety protection of the stage, and the fore-stage space can be occupied freely for the setting up of pieces of scenery. At the Bochum Theatre the proscenium side walls are permanent, but two other systems

du théâtre. La distance du premier rang de fauteuils à la scène proprement dite peu ainsi être modifiée et l'on peut jouer *avec* o *sans* proscenium. Cette possibilité de modi fier la profondeur de la scène offre un rée avantage, que l'on apprécie surtout quand o monte des pièces qui réclament une plu grande intimité.

La forme du plafond de l'avant-scène aussi son importance. On lui reconnaît un triple fonction : au point de vue architectura il doit faire la transition entre la salle et l scène; au point de vue acoustique, il doi offrir une bonne surface de résonance enfin, il doit comporter les bouches d'aéra tion de la salle. Il faut en outre y accroche des éléments de décor et si possible pouvoi les retirer et les remplacer. Des emblème décoratifs suspendus au-dessus de l'avan scène suffisent bien souvent à indiquer le lie de l'action ou à caractériser une situatio déterminée. Cela peut se faire au moyen d'un banderole, d'armoiries, d'une croix, d'un lus tre ou encore de projections lumineuses. L

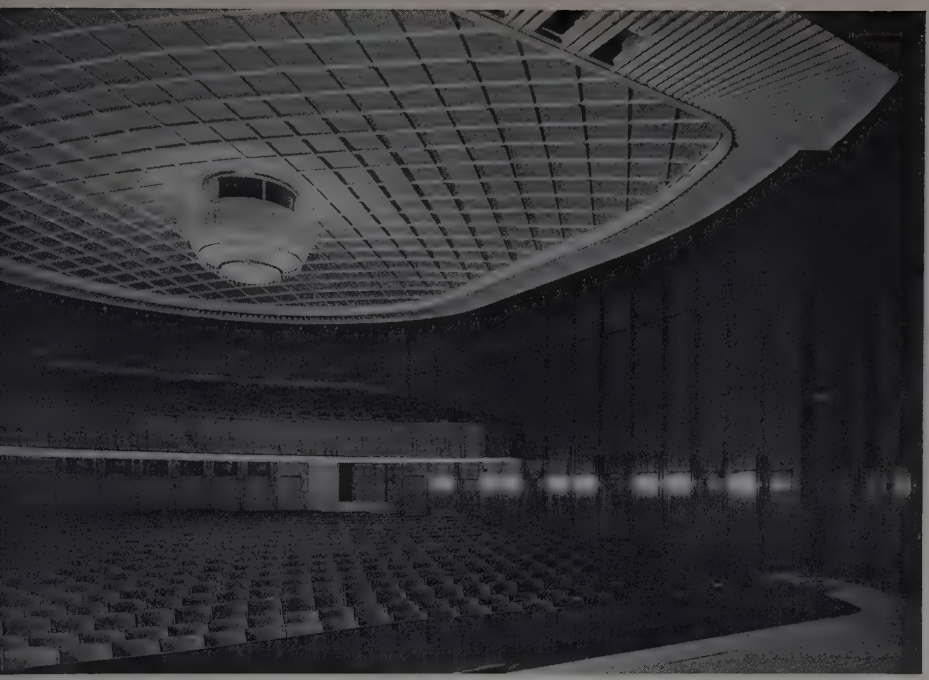
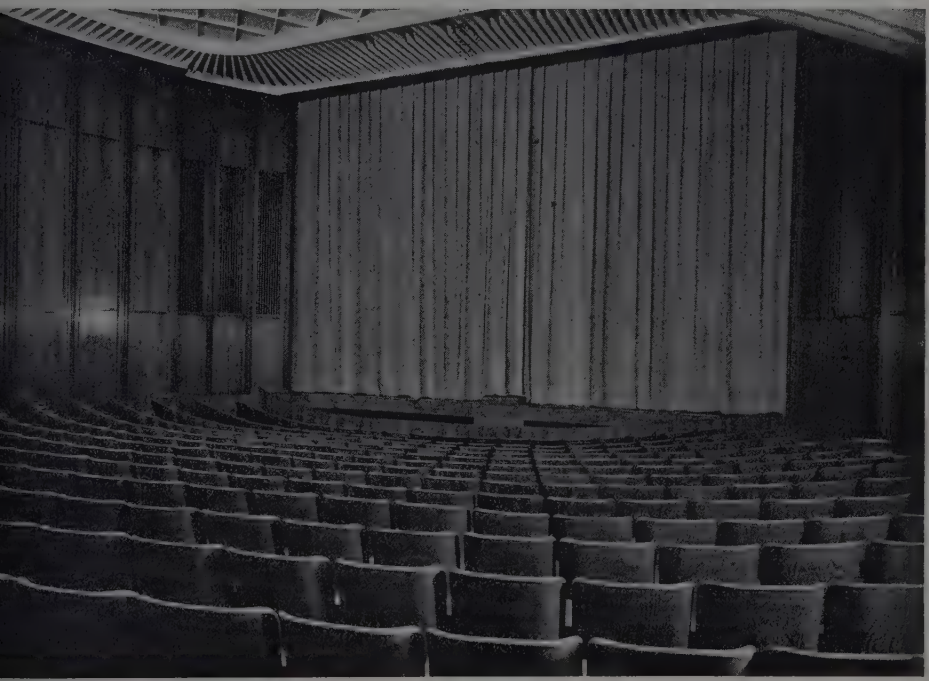


Figure 10

Municipal Theatre at Bremerhaven. — Théâtre Municipal de Bremerhaven.



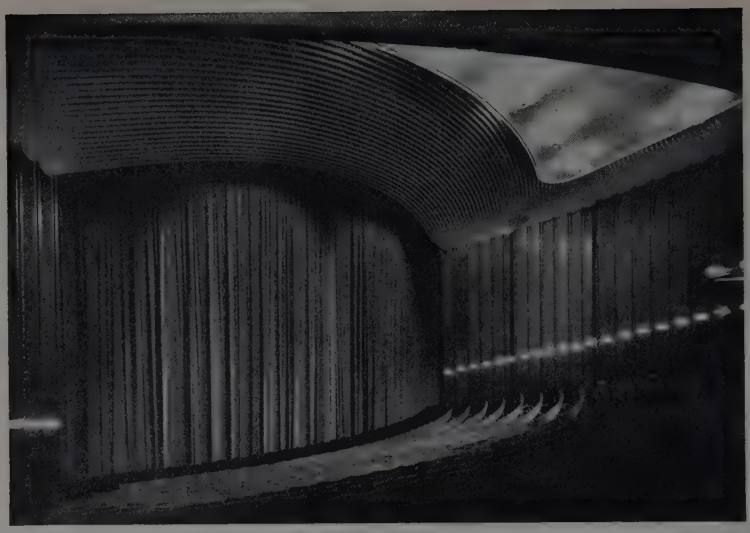


Figure 11

Municipal Theatre at Bochum. — Théâtre Municipal de Bochum.

Figure 11bis

Turandot, Schiller. M : Hans Schalla. D : Walter Gondolf. Schauspielhaus, Bochum. 1953.

Scenery built partly on the fore-stage, exploiting the projection of stage into auditorium.

Décor planté en partie sur l'avant-scène, en profitant de l'interpénétration scène - salle.

exist, which were adopted by the present author for the theatres of Augsburg and Cologne, and which offer even greater possi-

plupart du temps on doit se contenter de suspendre ces éléments à des fils, mais au Théâtre Municipal de Brême, on dispose d'un

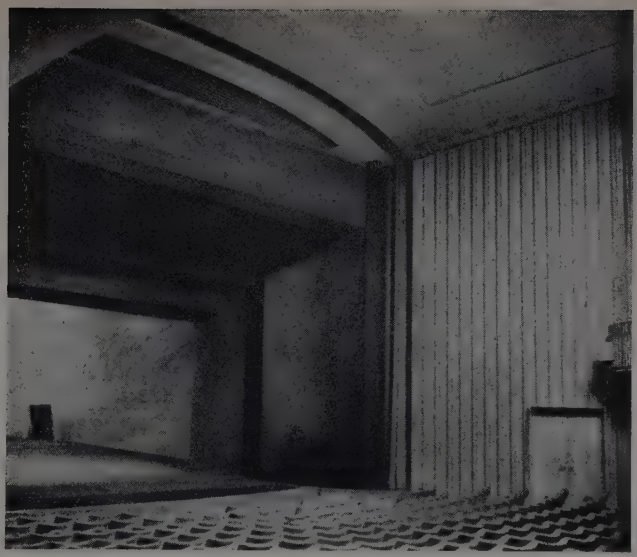


Figure 12

Construction of a frame for the fore-stage. *Maria Stuart,* Schiller. M : Jürgen Fehling. D : Heinz Pfeiffenberger. Schillertheater, Berlin, 1952.

Construction d'un encadrement à l'avant-scène du Schillertheater de Berlin. Décor pour *Marie Stuart,* Schiller. M : Jürgen Fehling. D : Heinz Pfeiffenberger.

bilities. In these the side walls can be made to slide away (fig. 13) or fold away (fig. 14); thus they can be used naked or be replaced by special decoration. This moving of the side walls is accompanied by a similar movement, on stage, of the tormentor lighting-towers and bridge, which can be moved backwards or forwards on railways. Thereby the distance between the stalls and the main acting area may be altered, and one can plan *with or without* a fore-stage. For the handling of many types of production where the play requires particular intimacy this possibility of variation of stage depth is important.

The shape of the ceiling of the fore-stage is important too. Its function is threefold; architecturally it must link the auditorium with the stage, acoustically it must offer a good sounding board and finally it must carry the theatre's air vents. One must also be able to hang decorative elements from it, and if possible to draw them aside and replace them.

A decorative detail on a fore-stage is often sufficient to indicate the scene of action, or to characterize a given situation. This may be a simple legend, or a heraldic device, a cross, a chandelier, or even a luminous projection on a screen. In general one has to be content with suspending such elements on ropes, but the Municipal Theatre in Bremen has a screen that disappears into a slot in the ceiling.

écran de projection pouvant disparaître dans une gaine aménagée dans le plafond.

Les avis sont également partagés sur le point de savoir s'il convient ou non d'installer un rideau devant l'avant-scène, comme cela se fait au Schillertheater de Berlin (fig. 12). La possibilité d'une telle fermeture offre des avantages et répond souvent à un besoin, par exemple à la fin d'un acte. D'autre part, elle est en contradiction avec la nature même de l'avant-scène, car elle ne fait que déplacer la limite entre la scène et la salle et enlève ainsi au proscenium son sens véritable.

Ce qui est utile et sensé, c'est d'installer un rideau de parade devant le rideau de fer (fig. 15), parce qu'alors l'avant-scène peut être utilisée pour des conférences, de la musique de chambre, de la danse, pendant que le rideau de fer est baissé. Entretemps la scène peut être préparée pour la représentation.

*

Il reste à examiner dans quelles conditions ces multiples installations d'avant-scènes transformables sont nécessaires et recommandables. La réponse me paraît très simple.

Si l'on utilise un théâtre à des fins sans cesse changeantes, l'installation d'un proscenium transformable sera profitable, tant artistiquement qu'économiquement. Des aménagements constants nécessitent en effet une

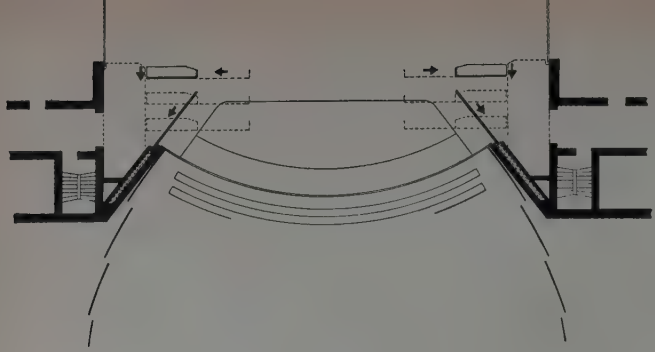


Figure 13

Fore-stage with moving side walls and pelmet (Unruh system) Scheme for the Theatre at Köln.

Avant-scène avec murs latéraux coulissants et portail-grue (système Unruh). Projet pour le Théâtre de Cologne.

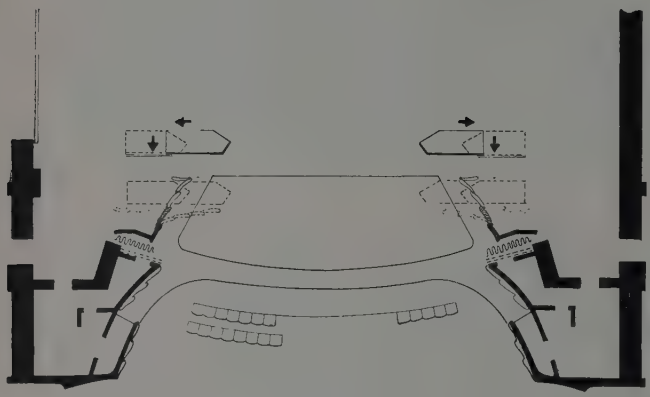


Figure 14

Fore-stage with folding side walls and pelmet (Unruh system) Scheme for the Theatre at Augsburg.

Avant-scène avec murs latéraux repliables et portail-grue (système Unruh). Projet pour le Théâtre d'Augsbourg.

Opinion is divided as to whether there should or should not be a curtain in front of the fore-stage, as at the Schillertheater in Berlin (fig. 12). The practicability of such a curtain is real and it often fulfils a need — as, for instance, at the end of an act. On the other hand it contradicts the very nature of a fore-stage, by in effect deepening the stage itself and altering the distance between the scene and the audience, thus robbing the fore-stage of its proper function.

What is sensible and useful is to instal a decorative curtain in front of the safety curtain, (fig. 15) because the fore-stage may then be used for lectures and recitals of dancing or chamber music, with the safety curtain down. Meanwhile the stage can be set for the next performance.

★

It remains for us to decide under what circumstances these varied forms of adaptable main d'œuvre coûteuse et usent le matériel. De plus, ils demandent du temps, ce temps qui fait généralement défaut entre une répétition et une représentation, ou entre matinée et soirée. Une étude des conditions d'exploitation et de la rentabilité doit donc précéder nécessairement le choix du système.

Mais il faut songer aussi à un autre aspect de la question. Le théâtre cherche actuellement par tous les moyens à échapper au cadre rigide où l'a enfermé la scène classique. On ne peut recourir qu'exceptionnellement à la « scène en rond », car cette dernière suppose une pièce qui se prête à la représentation en salle. L'avant-scène mobile permet pour chaque œuvre récente ou ancienne, une mise en scène adéquate. C'est pourquoi elle me paraît indispensable à l'heure actuelle et c'est pourquoi, en Allemagne, tous les théâtres récents l'ont adoptée.

Walther UNRUH

fore-stages are necessary and desirable. The answer appears to me very simple.

If a theatre is put to constantly changing uses the installation of an adaptable fore-stage scheme will be profitable, both artistically and economically. Constant shifting involves expensive labour besides damaging the material. It also takes time which, between rehearsal and performance is rarely available, or between matinee and evening houses. A study of profitableness and of working conditions must necessarily precede any choice between particular systems.

But there is another side of the question to be considered; the stage is at present attempting, by all the means in its power, to escape from the rigid frame in which the classical theatre has imprisoned it. Theatre in the round is only occasionally practicable, since it needs a play adaptable to this medium. The middle way of the « variable space fore-stage » will offer a basis for the stage-setting of old as well as of new plays. That is why it seems to me indispensable at the present time, and why all German theatres have recently adopted it.

Walther UNRUH

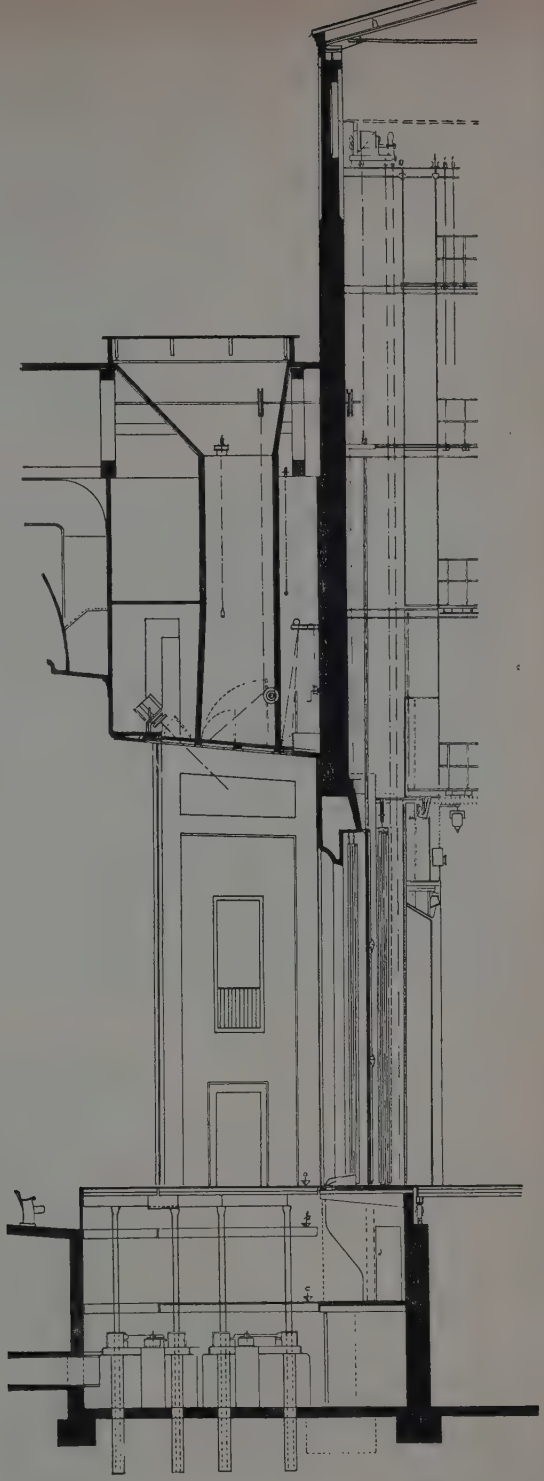


Figure 15

Proscenium frame with air vents over the fore-stage.

Cadre de scène et orifices de ventilation au-dessus de l'avant-scène.

CONCERNING PROJECTED SCENERY

THE TECHNICIANS REPLY

A PROPOS DU DÉCOR PROJETÉ

DES TECHNICIENS RÉPONDENT

Walther Unruh's article on projected scenery, published in World Theatre Vol. II n° 4, has brought us in a voluminous correspondence including answers from such specialists as Messrs Joël E. Rubin and Leland H. Watson, authors of a recent work on the subject (*); Ernest Klausz, an eminent exponent of projected scenery at the Paris Opera House; and Paul Planer, inventor of one of the best known types of projector..

In a general way the technicians make even greater claims than Walther Unruh for this form of scenery (its flexibility, modest cost etc...) and declare that the last practical difficulties, such as distortion, are gradually being overcome. They admit no limits to its application but forecast astonishing developments in the immediate future.

L'article de Walther Unruh sur "Le Décor projeté" *que nous avons publié dans notre Vol. II n° 4, nous a valu un volumineux courrier d'où émergent évidemment les réponses de spécialistes tels que MM. Joël E. Rubin et Leland H. Watson, auteurs d'un ouvrage récent sur cette question (*), Ernest Klausz, éminent praticien du décor projeté à l'Opéra de Paris, et Paul Planer, inventeur d'un des appareils de projection les plus réputés.*

D'une façon générale, ces techniciens renchérissent sur Walther Unruh, en décrivant les avantages du décor projeté: souplesse, coût modique, etc. Ils affirment que les dernières difficultés pratiques : distorsion, etc... ont été définitivement vaincues. Ils n'admettent pas de limites au champ d'application du décor projeté et entrevoient pour lui dans un proche avenir un développement surprenant.

(*) Joël E. Rubin and Leland H. Watson : Theatrical Lighting Practice - Theatre Arts Book, New York, 1954.

RUBIN AND WATSON

THESE authors devote several pages of their report to proving that projected scenery is just as suitable for realistic settings as for fantasy. Here are some of the photographs which they submit in support of their argument.

RUBIN et WATSON consacrent plusieurs pages de leur rapport à démontrer que le procédé du décor projeté s'accommode aussi bien du réalisme le plus pur que de la fantaisie. A l'appui de leurs dires, voici quelques-unes des photos qu'ils nous soumettent.

Figure 1

Setting designed by Charles Elson for Mozart's TITUS at the Berkshire Music Festival, Tanglewood, Massachusetts, 1952. Projection apparatus by G.K.P.

Décor de Charles Elson pour TITUS de Mozart au Festival de Musique du Berkshire, Tanglewood, Massachusetts, 1952. Appareil de projection G.K.P.

Figure 2

ıe middle-ground setting was perıanent and the backdrops changed ' projection to harmonize with the ɔod of each individual scene for AMLET, at the Department of rama, Carnegie Institute of Techology, Pittsburgh, Pennsylvania. rojection apparatus by George Izenour.

euls les fonds projetés changent ıns ce décor partiellement construit ur HAMLET, au Département Art Dramatique de l'Institut Carıegie de Technologie, Pittsburgh, ennsylvanie. Appareil de projection de George Izenour.

The "duel" scene

La scène du duel.

Ophelia's burial

L'enterrement d'Ophélie.

Figure 3

The « railroad embankment » sc
in Molnar's LILIOM at the Dep
ment of Drama, Carnegie Insti
of Technology, Pittsburgh, Pe
sylvania. Projection apparatus
George Izenour.
This scene is entirely projec
except for the free-standing
ladder, the pile of railroad
and the bench. Here, effec
lighting makes construction o
middle ground unnecessary.

La scène du « Remblais du Che
de fer » dans LILIOM de Mol
au Département d'Art Dramati
de l'Institut Carnegie de Techn
gie, Pittsburgh, Pennsylvanie.
pareil de projection de Ge
Izenour.
Ce décor était entièrement pro
à l'exception de l'échelle de
de la pile du pont et du ba
Ici, un bon éclairage rendait inu
une partie construite à mi-sc

Figure 4

One of Robert Thayer's settings for Samuel Hall's SNOWS OF KILMANJARO at the Department of Drama, Yale University, New Haven, Connecticut. Costumes by William Roberts. Projection apparatus by George Izenour.
Projections combined with small set pieces constituted the total scene elements. Over fifteen scenes were projected in this instance.

Un des décors de Robert Thayer pour LES NEIGES DU KILIMANJARO de Samuel Hall au Département d'Art Dramatique de l'Université de Yale, New Haven, Connecticut. Costumes de William Roberts. Appareil de projection de George Izenour.
De petits éléments se combinaient avec des projections pour réaliser quinze décors successifs.

From such examples it may be suggested that the only limitation in the use of projections for realistic shows is the necessity to blend the projection into the built scenic elements.

*

The practitioner here has also used projections extensively in the fields of opera and music-drama and for non-realistic plays.

Most American projection work has been

De tels exemples on peut conclure que la seule condition restrictive à l'emploi de projections dans des spectacles réalistes est la nécessité d'harmoniser la projection avec les éléments scéniques construits.

*

On a fait aussi aux Etats-Unis une large utilisation du décor projeté dans le domaine de l'opéra, de la comédie musicale et dans des pièces non réalistes.

Figure 5

Moving fire and smoke forms and silhouetted ruins were the background in the stage design by John Ashby Conway for TROJAN WOMEN at the University Playhouse, University of Washington, Seattle, Washington. The projection apparatus is the Clavilux of Thomas Wilfred. P : Dorothy Conway, Seattle.

L'ondoiement des flammes et de la fumée, des ruines en silhouette, voilà le fond du décor conçu par John Ashby Conway pour LES TROYENNES à l'Université de Washington, Seattle. L'appareil de projection est le Clavilux de Thomas Wilfred. P : Conway, Seattle.

Figure 6

Stage design by John Ashby Conway for Rice's THE ADDING MACHINE at the Showboat Theatre, University of Washington, Seattle, Washington. Projection apparatus by Thomas Wilfred. P : Dorothy Conway, Seattle.

One set of figures is stationary and two were in motion.

Décor de John Ashby Conway pour LA MACHINE A CALCULER de Rice au Showboat Theatre de l'Université de Washington, Seattle. Appareil de projection de Thomas Wilfred. P : Conway, Seattle.

Une série de chiffres est fixe, deux autres sont mobiles.

A direct-beam or shadow pr tion supplied the solution for children's play THE EMPR NIGHTINGALE designed James H. Miller, at the s St-Vincent Academy in A querque, New Mexico. Such projection is of particular i rest because the stage in this was a very small, almost m shift affair.

Un jeu d'ombres projetées mit à James H. Miller de co voir son décor pour la pièce p enfants LE ROSSIGNOL L'IMPERATRICE, à la p Académie St-Vincent d'A querque, New Mexico. Ce proc s'est révélé d'autant plus i ressant, dans ce cas, que la s était incroyablement petit

by means of front projection. Such practitioners as Thomas Wilfred (Art Institute of Light), Paul Planer (G.K.P. Projection) and Professor John Conway (University of Washington) agree with Professor Unruh's suggestion that, « in the majority of cases... direct projection onto the cyclorama is preferable... » Others, such as Professor George Izenour (Yale University; inventor of the Century-Izenour electronic switchboard) and the present authors believe that there is much to be said in favor of rear projection. Rear projection has long been the mainstay of motion picture and television work. George Izenour notes that the depth of the image within the tickness of the projection screen (in rerar projection) presents a much more vibrant and effective image than is possible with the surface reflectance of front projection.

Little difficulty is encountered on the deep continental stage in avoiding spill light upon the projection surface from acting area lights and reflectance from the stage floor. American stages are almost always much less deep and spill light becomes a major problem. The 75 per cent transmission of a rear projection screen not only provides a projected image of sufficient intensity, but, spill light is also transmitted in reverse back through the screen in like amount. Even on a deep stage, the rear projection screen has an advantage. The designer need not correct for angular distortion when projecting from the rear. A large first-surface mirror can be used in connection with the projection on a fairly shallow stage. This will eliminate distortion and cut the required projection distance in half.

The problem in screen manufacture (they are now available in sizes as large as 30 feet

Aux Etats-Unis, on a recouru le plus souvent jusqu'ici à la projection directe par l'avant. Des techniciens tels que Thomas Wilfred (Art Institute of Light), Paul Planer (Projection G.K.P.) et le professeur John Conway (Université de Washington) sont d'avis comme le professeur Unruh que « dans la plupart des cas, la projection directe sur cyclorama est préférable ». D'autres, tels que le professeur Izenour (Université de Yale; inventeur du tableau électronique Century Izenour) et nous-mêmes croyons que la projection par l'arrière n'a pas dit son dernier mot. Cette méthode a longtemps été le privilège du cinéma et de la télévision. George Izenour fait remarquer que la profondeur de l'image combinée à l'épaisseur de l'écran, dans la projection par l'arrière, a pour résultat une image plus vibrante qu'il n'est possible d'en obtenir sur un écran de réflexion.

Sur des scènes profondes, on n'a pas grand mal à empêcher la lumière diffuse, émanant de l'aire de jeu et réfléchie sur le plancher de la scène, de rejaillir sur l'écran de projection. Aux Etats Unis, en général, les scènes sont peu profondes et la lumière diffuse dévient un grave problème. Dans la projection par l'arrière, non seulement l'écran a un rendement de 75 %, ce qui donne une image suffisamment intense, mais encore il retransmet vers l'arrière une égale proportion de la lumière diffuse. Même sur une scène profonde, la projection par l'arrière a un avantage : c'est que le décorateur n'a pas à corriger une distorsion angulaire. Et sur une petite scène, on peut utiliser un miroir, ce qui élimine également la distorsion et diminue de moitié le recul nécessaire.

Pour avoir un bon écran, il faut une toile qui transmette le maximum de lumière pour

by 70 feet) is to provide a sheet which will transmit a maximum amount of light with a minimum distortion and a minimum « hot-spot ». These requirements are, of course, contradictory. If the screen is thick and completely diffusing it becomes almost a matte surface transmitting insufficient light. If the screen is too thin a hot-spot results and the viewer sees the projector light source through the screen. Research in plastics has provided a solution : homogenous plastic sheets, usually either of ethyl-base vinyl plastic or cellulose acetate. An excellent non-commercial projection screen was first developed at Yale University (see Figure 4) and later duplicated by the Carnegie Institute of Technology (see Figure 3). This screen has a sharkstooth scrim as the base with a coating of vinyl plastic applied over it. The screen currently transmits 75 per cent of the incident light after several years of service and its hot-spot characteristic is negligeable (in fact, the least of any translucent screen available in this country). Americans have tended to encourage research and manufacture of projection sheets for rear-screen projection as a result of the demands of the motion picture and television industries. This, combined with skill in plastics applications has resulted in remarkable advances toward perfecting the rear projection screen.

Hand-painted glass slides are frequently used. When it is necessary to correct for angular distortion the « corrected-grid » template method is used. Many designers prefer photographic film as the slide material to avoid the lengthy and meticulous effort required for correction of angular distortion. The designer prepares a sketch or model which is then photographed in color. The photographic process can completely negate any angular distortion of the projected image by placing the camera in the same relative position to the sketch being photographed as

un minimum de distorsion et de « points brillants ». Exigences contradictoires. Si l'écran est épais et diffuse bien, il devient une surface mate et transmet trop peu de lumière. Si l'écran est trop mince, les « points brillants » se multiplient et la source lumineuse devient visible pour le spectateur. Un excellent écran a été mis au point à l'Université de Yale (fig. 4), puis reproduit à l'Institut Carnegie de Technologie (fig. 3). Cet écran a un flanc en dents de scie, recouvert d'une couche de plastic vinylique. Après plusieurs années de service, cet écran transmet encore 75 % de la lumière incidente et sa teneur en « points brillants » est négligeable. C'est un modèle, mais il importe surtout de noter que les progrès réalisés dans l'utilisation des matières plastiques ont permis de perfectionner considérablement l'écran pour projections par l'arrière.

A la plaque peinte à la main beaucoup de décorateurs préfèrent aujourd'hui le cliché photographique qui permet d'éviter le long et difficile calcul de correction de la distorsion angulaire. Le procédé est simple : le décorateur réalise une maquette qui est photographiée en couleur; pour éviter toute distorsion au moment de la projection, il suffit d'installer l'appareil photographique par rapport à la maquette dans la même position qu'occupera le projecteur par rapport à l'écran.

La conception et la construction des appareils de projection posent les mêmes problèmes ici qu'en Europe. La fig. 8 montre le schéma du projecteur à projection directe de Wilfred. Sa conception en fait beaucoup plus qu'un simple projecteur d'ombres. Elle tire parti de l'absence d'une source ponctuelle de lumière en installant des cadres à différentes distances de la source lumineuse. Monsieur Wilfred obtient ainsi des images plus floues pour les fonds et des images plus claires pour les avant-plans.

Figure 8

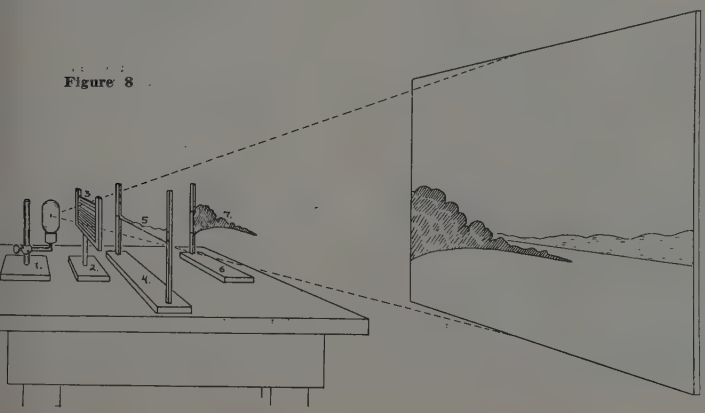


Diagram of Wilfred's Direct-Beam Scenic Projector with background, middle-distance, and foreground frames for interposition of form and color elements. In his work **Lumia, The Art of Light** (1954), Thomas Wilfred gave this description : 1) lamp; 2) frame for diffused background coloring by means of laminated glass filters (3) sky, water, etc.; 4) middle distance plane with coastline cut-out of colored plastic (5); 6) foreground plane with coastline cut-out of colored plastic (7).

Diagramme du projecteur de scène à projection directe de Wilfred. Dans son ouvrage **Lumia : The Art of Light** (1954), Thomas Wilfred commente ainsi ce schéma : 1) lampe; 2) écran pour arrière-plan, colorant au moyen de filtres en verre laminé 3) ciel, eau, etc.; 4) plan médian avec découpage en plastic coloré (5); 6) avant-plan avec découpage en plastic coloré (7).

the projector will occupy in relation to the actual projection surface. Present films provide adequate color fidelity. Also, it is simple to prepare duplicates of the film slide from the negative in the event that anything happens to the slide.

The mechanical and optical projection apparatus available here is, in general, far less complicated than continental units. Obviously, however, we have the same equipment design problems. The optical train of the lens projection system is still seldom more than three to five per cent efficient. To obtain a field of even overall brightness which is free from optical distortion requires the most careful lens design. The beam angle-of-spread is still seldom beyond sixty to seventy degrees. The basic light source for the larger instruments is the 150 ampere arc or the 5000-watt incandescent lamp. Smaller projection apparatus frequently uses the 2100-watt, 60-volt (120-volt power supply is standard in America) projection lamp with a relatively small filament (14 mm. wide and 13.5 mm. high).

Figure 8 shows the basic scheme of the Wilfred Direct-Beam Scenic Projector. The supplemental apparatus used with this projector advances it considerably beyond a simple shadow projector. The unit takes advantage of the lack of a point source of light by using template frames at various distances from the source. Mr. Wilfred is thus able to obtain a blurred focus of some images (rear-ground) and clarity of others (foreground).

In the actual projector, two or more background color filters may be moved in and out of the beam by remote-control, thus permitting a gradual transition from day, through sunset, to night, and vice-versa, with any

Dans le projecteur réel, deux ou plusieurs filtres de couleur peuvent être introduits ou retirés du faisceau lumineux par une commande à distance, permettant ainsi une transition graduelle du jour à la nuit et vice-versa pour tout décor qui s'en accommode. La figure 9 nous montre un prototype de ce projecteur.

The 2.100-watt Direct-Beam Scenic projector designed by Thomas Wilfred.

Projecteur de scène à projection directe de 2.100 watts, conçu par Thomas Wilfred.

Front view

Vue de fac

Figure 9

Side View.

Vue latérale.

The unit has a 20 inch diameter drum drifting clouds and other mobile effect has a remotely-controlled color modifier allows slow changes in mood or time-of Middle-ground and fore-ground image fr are added in front of the projector

Cet appareil est pourvu d'une lampe de watts et il est muni d'un tambour de 20 ces de diamètre permettant la projectio nuages en mouvement, etc.

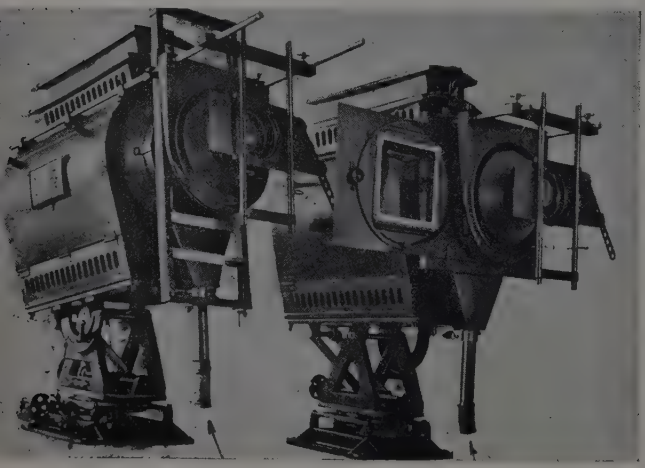


Figure 10

Paul Planer's G.K.P. Scenic Projector. Sfaerd is up to 75 degrees.

Projecteur G.K.P. de Paul Planer, l'ouverture de faisceau atteint 75°.

suitable setting. Figure 9 presents a model of this projector.

Such a shadow projector may be used with surprising versatility. However, when utmost clarity of detail and absolute control of effect are vital, a lens-apparatus must be used.

The G.K.P. Projectors (Figure 10) have a beam spread up to 75 degrees. They use either a 5000-watt projection lamp or a 150 ampere arc. Slides are 5 by 7 inches.

The 5000-watt Uniplate (single slide) Scenic Projector (figure 11) designed by Thomas Wilfred for the long throws common to open-air theatres, has an objective four inches in diameter and a sixteen inch focal length. The slide is 5 by 7 inches. A color modifier apparatus is included as well as an iris shutter for dimming.

Un projecteur d'ombres de ce genre offre une étonnante souplesse d'utilisation. Cependant lorsqu'il est indispensable d'obtenir une clarté parfaite du détail et un contrôle absolu de l'effet, un appareil à lentilles s'avère nécessaire.

Le projecteur G.K.P. (fig. 10) a une ouverture de faisceau allant jusqu'à 75 degrés. Il s'utilise avec une lampe de projection de 5.000 watts ou une lampe à arc de 150 ampères. Les plaques ont 5 pouces sur 7.

Le projecteur uniplaque de 5.000 watts (fig. 11) conçu par Thomas Wilfred pour les longues portées, fréquentes dans les théâtres de plein air, a un objectif de 4 pouces de diamètre et une longueur focale de 16 pouces. La plaque a 5 pouces sur 7.

Figure 11

5.000 W. Uniplate Scenic Projector for long throws in open-air theatres. Designed by Thomas Wilfred.

Le projecteur de scène uniplaque de 5.000 W. pour longues portées dans les théâtres de plein air. Conçu par Thomas Wilfred.

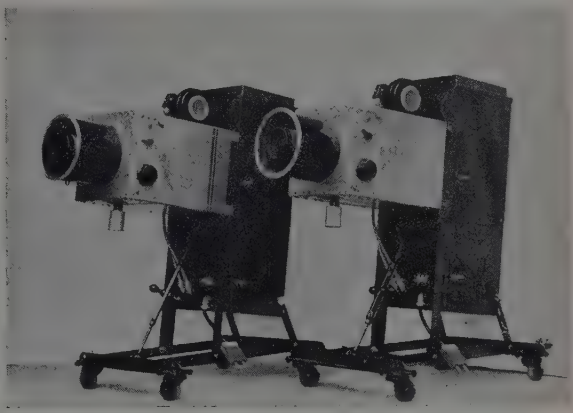
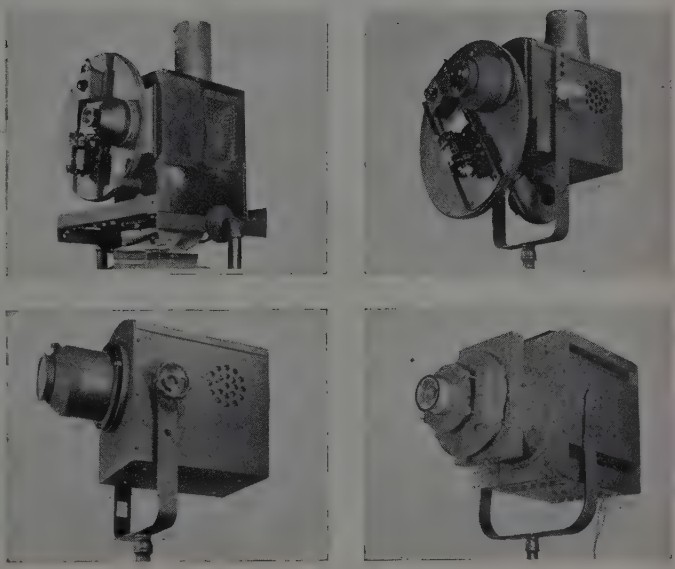


Figure 12

Four projection instruments manufactured by Century Lighting of New-York. Top left : 5.000-watt projector equipped in this case with an effect disk rather than the usual 4 by 5 inch slide carrier. The beam spread of 60 degrees will also yield an even illumination over the entire field. Top right : 3.000-watt projector, again equipped with an effect disk. The objective lens may be selected to give a beam spread of from 5 to 60 degrees. Below left : 2.000-watt projector designed for both theatrical and television use. Below right : 2.500-watt, 32-volt effect machine with a very compact light source. The lower voltage makes this the most efficient of all these machines in terms of lumens per watt on the screen. Water jacket is used for cooling.

Ensemble d'appareils de projection conçus par Century Lighting à New-York. En haut, à gauche : Projecteur de 5.000 watts équipé avec un disque « à effets » au lieu du cadre de 4 pouces sur 5. Faisceau de 60°. En haut, à droite : Projecteur de scène de 3.000 watts, également équipé avec un disque « à effets ». Faisceau variable de 5 à 60°. En bas, à gauche : Projecteur de 2.000 watts conçu pour usage combiné au théâtre et à la télévision. En bas, à droite : Machine « à effets » de 2.500 watts - 32 volts. Source de lumière très dense. Refroidissement par manchon à circulation d'eau.



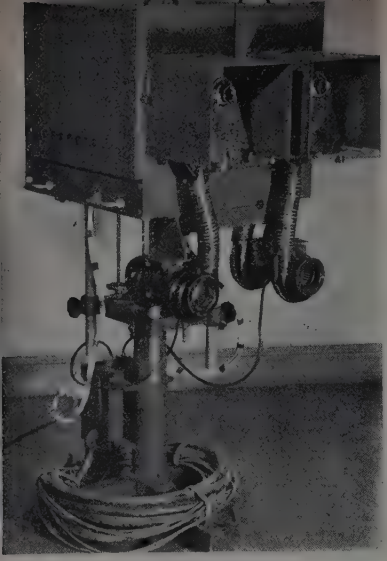


Figure 13

5.000-watt Izenour, Scenic Projector with a beam angle of slightly more than 60 degrees. This early model was developed at Yale University. Photograph by Robert Bullock, New-York.

Projecteur Izenour de 5.000 watts dont l'angle de projection balaie un peu plus de 60°. Photo Robert Bullock, New-York.

To resume, the accompanying illustrations indicate a growing American excitement about the use of projected settings. They also indicate that we are only beginning to develop apparatus which allows full use of luminous images. Most experimentation has been conducted by the educational institutions. Increasingly, the professional motion picture and television media are experimenting, but seldom does the professional theatre show any interest. There exists a widespread controversy between the proponents of front projection and rear projection. There is extended use of the photographic film as the slide media, perhaps even over the hand-painted slide. There is a good deal of work being done using a highly-evolved form of the shadow projector.

American designers join our Continental colleagues in desiring less limited use of projected settings and the arrival of the facilities which enable the designer, unhampered by technical difficulties, to be controlled only by his imagination and taste.

En résumé, toutes ces illustrations montrent chez les Américains un intérêt croissant pour l'utilisation de décors projetés. Elles montrent aussi que nous commençons seulement à perfectionner l'appareil qui permettra une complète utilisation des images lumineuses. La plupart des expériences ont été l'œuvre des institutions éducatives. De plus en plus, les professionnels du cinéma et de la télévision y viennent, mais le théâtre professionnel témoigne peu d'intérêt. Il y a controverse ouverte entre les tenants de la projection par l'avant et ceux de la projection par l'arrière. La photographie tend à remplacer la plaque peinte à la main. On a fait beaucoup de bon travail grâce à un type hautement perfectionné de projecteur d'ombres.

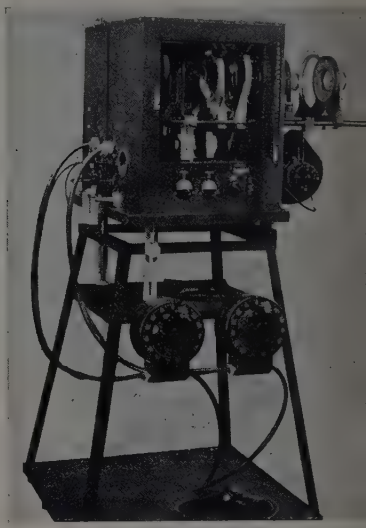


Figure 14

Dual Television Projectors as manufactured by the Bodde Screen Company, Los-Angeles.

Projecteurs jumelés de télévision fabriqués par Bodde Screen Company, Los-Angeles.

Les décorateurs américains, comme leurs confrères européens, souhaitent une utilisation plus fréquente du décor projeté et attendent le moment où, libéré des difficultés techniques, le décorateur ne connaîtra plus d'autres bornes que celles de son imagination et de son goût.

Joël E. RUBIN - Leland H. WATSON

ERNEST KLAUSZ

WHEN, in 1931, I suggested to M.Rouché, Directeur of the Paris Opera House, that we might introduce projected scenery he began by enumerating the objections; the glass slides would be liable to crack, the gelatine and the colours would get scorched by the intense heat of the projector, so that the projection would not be luminous enough, and the design would be doubly distorted by the projector. Besides, where was one to project from, and on to what kind of screen ? How was one to light the stage and the actors without impairing the projection ?

I have since succeeded in making slides of which both the colours and the material resist the heat of even the most powerful projectors, for an indefinite time and without the help of cooling. For this purpose I have abandoned glass in favour of a transparent substance of extreme thinness and flexibility which resists the highest temperature (a patent product). For several years I painted my slides by hand, but now I am able to reproduce them photographically, either in black and white or in full colour, which of

LORSQU'EN 1931, je proposai à M. Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, d'y introduire les projections, il m'énuméra les « impossibilités » qui s'opposaient à leur réalisation : le verre des diapositifs éclatait, la gélatine et les couleurs brûlaient dans la température très élevée des appareils de projection; de ce fait, la projection n'était pas assez lumineuse, le dessin était doublement déformé par la projection. Et puis, d'où projeter ? Sur quel écran ? Enfin, comment éclairer la scène et les personnages sans nuire à la projection ?

Depuis, j'ai réussi à produire des clichés dont support et couleurs résistent, sans réfrigération et pendant un temps illimité, à la chaleur dégagée par les appareils les plus puissants. Pour cela, j'ai abandonné le verre au profit d'une matière transparente, extrêmement mince, flexible et résistant aux plus hautes températures (procédé breveté). Pendant plusieurs années, j'ai peint mes clichés à la main. A présent, ces clichés peuvent être reproduits photographiquement en noir et blanc ou en toutes couleurs, procédé qui a

ojected setting by Emile Klausz
LUCIA DE LAMMERMOOR
at the Scala in Milan (1954).

Atto II, Scena I.

Atto II, Scena II.

tors can walk trough the projected door at the back.

porte, au fond, est praticable, à travers la projection.

cors projetés par Emile Klausz
ır LUCIA DI LAMMERMOOR
à la Scala de Milan (1954).

Decor by Emile Klausz for DON JUAN (1952). Three dimensional maquette the background of which is by the projection slide itself.

Décor d'Emile Klausz pour DON JUAN (1952). Maquette en 3 dimensions dont le fond est constitué par le cliché de projection lui-même.

course makes it possible to mass-produce them.

Distortion, which I remedied at first by correcting the drawing on the slides, is now obviated by the use of larger slides and by tilting the lens. This, at the same time resolves the difficult problem of superimposing effects from several projectors, which is sometimes necessary in order to double and even triple the luminosity of the projection, or else to modify the picture.

At the Paris Opera House we prefer back projection, for it comes through satisfactorily and appears all the more luminous to the spectator because the reflection from stage lights affects a transparent screen very little. It is therefore possible, with a few precautions, to light the stage and the actors as brilliantly as we please without fading the projection. Transparent projection also makes it possible to place stage properties wherever we choose without casting shadows on the screen. A cabin has been constructed in the back-wall of the stage with a port-hole 29 feet above the stage-floor. Three 3.000 watt projectors, used alternately, cover the entire screen, or a surface of 60 x 50 feet. Every move in the development of the projection is plotted in a script from which the « projection director » gives the electricians their cues. Two other projectors of 100 ampères, are used for mobile projections while others still, placed upon the stage, can be brought into action if need be. In most cases 20 to 40 slides and one or two revolving discs (a disc corresponds to a projection 650 feet long) are sufficient to evoke on the stage a whole world of marvels.

At the Paris Opera House we can also project on to the cyclorama and for this purpose

évidemment l'avantage de permettre la production de clichés en série.

La déformation — que j'ai corrigée au début dans les dessins des clichés — est supprimée aujourd'hui par le choix de clichés plus grands et par l'inclinaison du porte-vues. Ceci résout en même temps le problème difficile de la superposition des projections de plusieurs appareils, nécessaire pour doubler, tripler même, la luminosité des projections ou faire subir tout changement voulu à un tableau.

A l'Opéra de Paris, nous préférons projeter par transparence, car la projection traverse bien l'écran et l'image apparaît d'autant plus lumineuse au spectateur que la réverbération venant de l'éclairage de la scène et des personnages est peu reflétée par un écran transparent. Ainsi, avec quelques précautions, nous pouvons éclairer la scène et les personnages aussi intensément que nous le voulons sans que la projection pâlisse. La projection par transparence permet également de placer des parties de décor où l'on veut, sans qu'elles fassent de l'ombre sur l'écran. Une cabine a été aménagée dont l'ouverture est à 9 m. de hauteur dans le mur du fond de la scène. Trois appareils à 3.000 W. survoltés donnent alternativement des projections couvrant tout l'écran, soit 15 x 18 m. Toutes les nuances, tout le déroulement du décor par projection sont notés sur une partition, ce qui permet à un « chef de projection » de donner aux électriciens les indications nécessaires. Deux autres appareils, à 100 A., permettent des projections mouvantes. D'autres appareils encore, posés sur le plateau, peuvent entrer en action. Il suffit la plupart du temps, de 20 à 40 clichés et d'un ou deux disques (1 disque correspond à une projection de 200 m. de long), pour porter sur la scène tout un monde de merveilles.

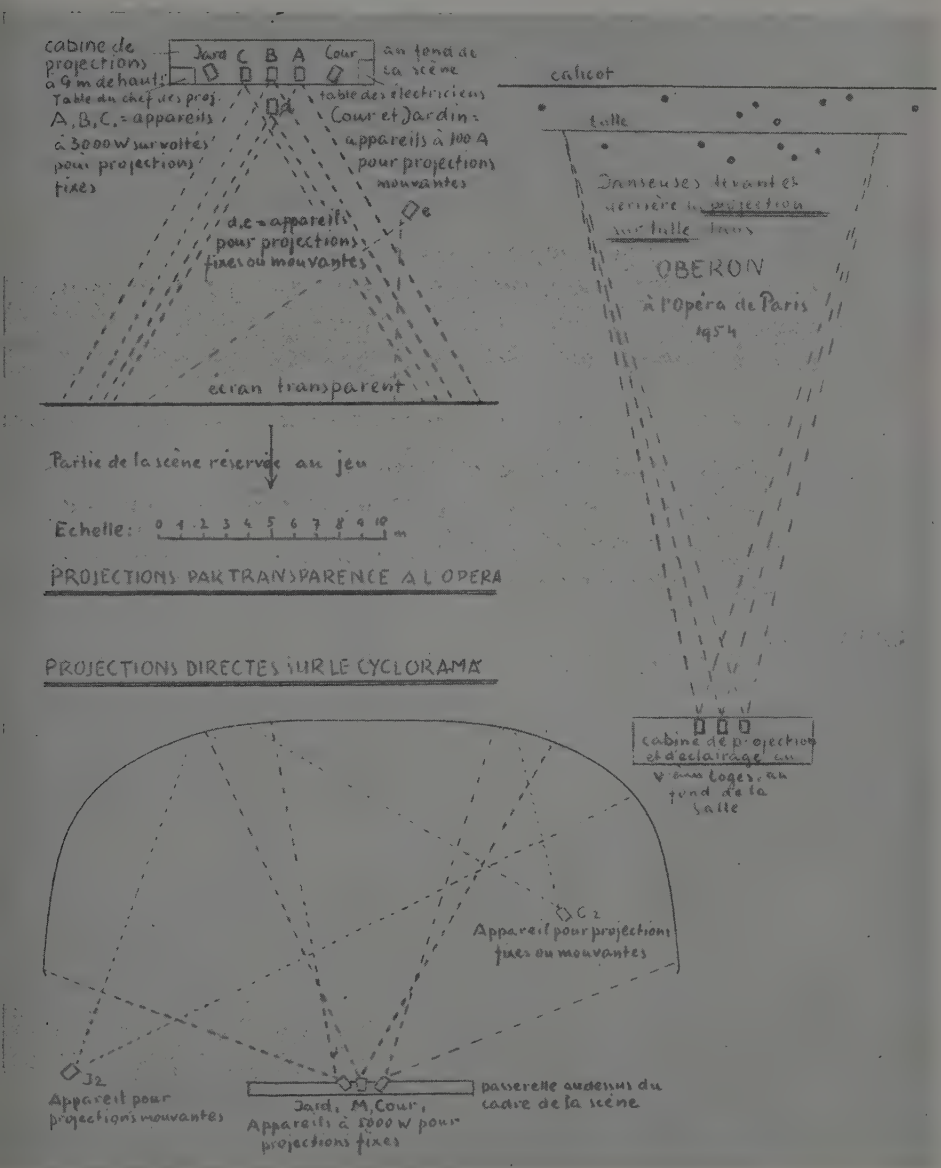
Nous pouvons aussi, à l'Opéra de Paris, projeter sur le cyclorama. Sur le pont d'éclairage, au-dessus de l'ouverture de la scène, nous avons installé, dans ce but, 3 appareils de projection. C'est ainsi que nous venons de

we have installed three projectors on the lighting bridge above the proscenium arch. The projected setting of *Jeanne au Bûcher,* recently created for Rossellini's production with Ingrid Bergmann, was achieved by this means. An extra projection cabin, situated at the back of the theatre in the fifth tier of boxes, is used for projection on to a gauze drop, as for instance during the storm in *Oberon,* or on to other drops within the framework of the stage.

réaliser les décors par projection de *Jeanne au Bûcher* avec Ingrid Bergmann, dans la mise en scène de Rossellini.

En outre, pour projeter sur un rideau de tulle, comme pendant l'orage d'*Obéron,* ou sur d'autres rideaux dans le cadre de la scène, nous avons aménagé une cabine dans le fond de la salle, aux cinquièmes loges, et l'avons dotée d'appareils de projection fixe et mouvante.

Ernest KLAUSZ
Décorateur de l'Opéra de Paris



THE FIFTH CONTINENT AWAKENS TO THE THEATRE

★

LE CINQUIÈME CONTINENT S'OUVRE AU THÉATRE

★

After the United States of America and Japan, Australia has in her turn organized an International Theatre Month.

If we pause to consider the difficulties any theatre organization must encounter in a new continent, it will give us some idea of the courage and enthusiasm which went to overcoming them.

This has seemed to us a propitious occasion for offering the hospitality of our columns to those best qualified to describe the exceptional vitality which Australia has displayed in certain special fields.

Après les Etats-Unis et le Japon, l'Australie a voulu participer à l'œuvre de fraternité mondiale, en organisant à son tour un Mois du Théâtre International.

Si l'on prend conscience des difficultés que rencontre l'organisation du théâtre dans un continent encore neuf, on mesurera la somme de courage et d'enthousiasme qu'il y a fallu déployer.

L'occasion nous a paru heureuse d'ouvrir nos colonnes à ceux qui pouvaient le mieux témoigner de l'exceptionnelle vitalité dont fait preuve l'Australie dans certains domaines particuliers.

★

INTERNATIONAL THEATRE MONTH IN AUSTRALIA

★

LE MOIS DU THÉATRE INTERNATIONAL EN AUSTRALIE

P. M. RIDLEY

INTERNATIONAL Theatre Month was celebrated for the first time in Australia in July this year. It was organized by a Working Party appointed by the Australian Centre of I.T.I., with the cooperation of the British Drama Leage (Aust.). The theme was « International Drama ».

Plays by overseas dramatists are constantly being produced in Australian theatres, but many of them are by English or American writers. It was decided that I.T.M. should concentrate attention on plays by non-English speaking dramatists, or plays with a theme bearing on International problems.

M. André Josset; Secretary-General of the International Theatre Institute, and M. Jean Cocteau sent messages to Australia to open the Month. « The barrier of language », said M. Cocteau, « stands between peoples ». But « human expression is after all much stronger than any language barrier. The soul of words is more powerful than the words themselves. In spite of inexact translations Sophocles is

EN juillet dernier, un Mois du Théâtre International a été mis sur pied pour la première fois en Australie, par le Centre Australien de l'I.I.T. en collaboration avec la section locale de la British Drama League.

Des pièces d'auteurs d'outre-mer sont sans cesse présentées dans les théâtres australiens, mais la plupart d'entre elles sont anglaises ou américaines. L'effort cette fois devait porter sur des ouvrages d'auteurs non anglais ou sur des pièces ayant un thème international.

C'est sur des messages de M. Jean Cocteau et de M. André Josset que s'ouvrit le Festival.

« Le mur des langues, dit Jean Cocteau, se dresse entre les peuples. Mais le verbe projette des ondes plus fortes que le mur des langues. L'âme des mots est plus puissante que les mots. Et malgré les traductions inexactes, Sophocle reste Sophocle, Shakespeare reste Shakespeare, Pouchkine reste Pouchkine, Goethe reste Goethe, Kleist reste Kleist.

still Sophocles, Shakespeare remains Shakespeare, Pushkin is still Pushkin, Goethe is Goethe and Kleist remains Kleist.

« The great wonder of the theatre is that the artists, costumes, lighting, scenery and production play the same role as colours and perfumes in nature. They are a device for inspiring the human spirit, for transporting it and for ensuring its perpetuation. To do this, the theatre demands an almost religious ceremonial, whereas the film is a mere reproduction, a potted art, so to speak, which gives us nothing but ghosts. It was the ceremonial of the theatre which dazzled me in my childhood. I have always had the theatre in my blood and loved the stage, the footlights, the glitter, and the box-office, whose attendants always impressed me as judges of another world. A world of red and gold.

« I imagine it is my love of that other world which brings me the honour of opening this International Theatre Month in Australia ».

Language is a barrier, and it is true that many translations do not surmount it. But perhaps one of the most interesting features of I.T.M. in Australia was the number of

« La grande merveille du théâtre, c'est que ses artistes, ses costumes, sa lumière, ses décors, ses mises en scène jouent le rôle des couleurs et des parfums dans le règne végétal.

« Ils sont une ruse pour attirer l'esprit, transporter l'esprit, assurer la continuation de l'espèce de l'esprit. Le théâtre exige un cérémonial presque religieux, alors que le film est résurrection, met pour ainsi dire l'art en conserve et ne montre que des fantômes.

« Mon enfance fut éblouie par le cérémonial du théâtre. Depuis toujours, j'ai constaté le mal des planches, de sa rampe, du lustre, du contrôle dont les contrôleurs m'apparaissent comme des juges d'un autre monde, d'un monde rouge et or.

« Je devine que c'est l'amour de cet autre monde qui me vaut l'honneur en 1954 d'ouvrir les séances du Théâtre International d'Australie ».

La langue est un mur et il est vrai que beaucoup de traductions ne le suppriment pas. Mais peut-être un des traits les plus intéressants du M.I.T. en Australie a-t-il été le nombre de représentations de pièces étrangères dans leur langue originale.

L'Université de Sidney, par exemple, mit

COCKPIT, Bridget Boland. M : Bruce Stewart. D : Philip Hickle.
Genesian Theatre, Sidney. 1954. P : A. N. I. B.

performances of foreign plays in the original language. The University of Sydney, for example, staged an International Festival of Drama and Music, which included Musset's *On ne badine pas avec l'amour* in French, Carl Zuckmayer's *Barbara Blomberg* in German, and Serge Pugliese's *Trampoli* in Italian, as well as an English translation of *The Seagull* by Chekhov. A performance in German of *Der Kreidekreis,* by Klabund, was given by the Viennese Theatre in Sydney.

Students in many schools throughout Australia devoted time during July to studying the contribution of non-English speaking writers to world drama, and numbers of schools produced plays. Four Sydney metropolitan secondary schools, for example, appeared in a public performance of one-act plays organized by the New South Wales Department of Education. They presented a play in Japanese, *Chichi Kaeru,* one in French, Molière's *Les Précieuses Ridicules,* scenes from *Die Nibelungen* in German, and the Forum scene from *Julius Caesar* in English.

We saw a number of plays by Jean Anouilh in English translation. The Independent Theatre at North Sydney played *The Waltz of the Toreadors.* In Melbourne, the Australian Repertory Players staged *Colombe,* and the University of New England Dramatic Society in Armidale, N.S.W., played Christopher Fry's *Ring Round the Moon,* adapted from Anouilh's *L'Invitation au Château.*

Other adaptations of French plays included *Dear Charles,* by Marc-Gilbert Sauvajon presented by J.C. Williamson Theatres Ltd. in the Comedy Theatre, Melbourne. The Maryborough Players in Queensland and the Taroona Theatre Guild in Tasmania played Ashley Dukes' version of Anatole France's *The Man who Married a Dumb Wife.*

A Mexican play, *Sunday Costs 5 Pesos,* by Josephine Niggli, was produced by the Maryborough Players, and also by another Queensland company, the South Coast Little Theatre Group. Spain was represented by Martinez-Sierra, whose *Love Magic* was produced by the National Art Students' Club in Sydney. One should mention also the contribution of Chatswood and Avalon Evening Colleges, who staged plays by Swedish, French, Russian, English and New Zealand writers, and the Workers' Educational Association Players in Sydney, who produced Ibsen's *Ghosts.*

A play with an international theme was sur pied un festival international de théâtre et de musique qui comprenait *On ne badine pas avec l'Amour,* de Musset, en français, *Barbara Blomberg,* de Zuckmayer, en allemand, et *Trampoli,* de Serge Pugliese, en italien, en même temps qu'une traduction anglaise de *La Mouette* de Tchékov. Une représentation en allemand de *Der Kreidekreis,* de Klabund, fut donnée à Sidney par le Théâtre Viennois.

De nombreux étudiants consacrèrent leur mois de juillet à étudier l'apport du théâtre mondial. Quatre écoles secondaires, par exemple, apportèrent leur contribution à un spectacle de pièces en un acte; ils avaient choisi une pièce en japonais : *Chichi Kaeru,* une en français : *Les Précieuses ridicules,* de Molière, des scènes des *Niebelungen,* en allemand, et la scène du forum, de *Jules César,* en anglais.

En traduction anglaise, Jean Anouilh fut à l'honneur. L'Independent Theatre de Sidney présenta *La Valse des Toréadors.* A Melbourne, les Australian Repertory Players montèrent *Colombe* et la Compagnie de l'Université de la Nouvelle Angleterre à Armidale (N.S.W.) joua *Ring round the Moon,* adaptation de *L'Invitation au Château* par Christopher Fry.

Autre pièce française : *Les Enfants d'Edouard,* de Marc Gilbert Sauvajon, présentée par J. C. Williamson Theatre Ltd, à la Comédie de Melbourne. Les Maryborough Players du Queensland et le Taroona Theatre Guild de la Tasmanie jouèrent la traduction par Ashley Dukes de *Celui qui épousa une Femme muette,* d'Anatole France.

Une pièce mexicaine : *Sunday costs 5 Pesos* (Le dimanche coûte 5 pesos), par Joséphine Niggli, fut jouée par les Maryborough Players et aussi par une autre compagnie du Queensland, le groupe du Petit Théâtre de la Côte Sud. L'Espagne fut représentée par Martinez-Sierra, dont *La Magie de l'Amour* fut montée par le National Art Students' Club, à Sidney. Il faut mentionner aussi l'apport des Ecoles du soir de Chatswood et d'Avalon, qui représentèrent des pièces d'écrivains suédois, français, russes, anglais et néo-zélandais et celui des comédiens de la Société d'Education des Ouvriers, à Sidney, qui donnèrent *Les Revenants,* d'Ibsen.

Parmi les pièces ayant un thème international, le Genesian Theatre présenta à Sidney *Cockpit* (Combat de coqs), de Bridget Boland. La pièce s'en prend aux tensions qui

THE WALTZ OF THE TOREADORS (La Valse des Toréadors), Jean Anouilh. M : Doris Fitton. D : Desmonde Downing. Independent Theatre, Sidney. 1954.

Bridget Boland's *Cockpit,* presented in Sydney by the Genesian Theatre. It deals with the tensions that destroy international understanding, and ends with a plea for co-operation between peoples and nations.

International Theatre Month reached a wide audience through radio. The Australian Broadcasting Commission opened the Month with a broadcast of M. Cocteau's message, and programmed six plays, including the *Alcestis* of Euripides, Chekhov's *The Proposal* and Anouilh's *Point of Departure.*

Ghost Money, adapted from *The Castilioni Brothers,* by Italian playwright Alberto Colantuoni, was broadcast over forty stations by the Macquarie Network.

One of the results of International Theatre Month in Australia has been to arouse considerable interest in the activities of the International Theatre Institute. The award of an I.T.I. fellowship last year to two Australians, Alan Burke and Robin Lovejoy, attracted a good deal of attention, and members of the theatrical world were also interested in the award of a Unesco fellowship to playwright Douglas Stewart. A publicity drive for « World Theatre », held in conjunction with I.T.M., has resulted in an appreciable rise in subscriptions, and all these events have undoubtedly served to make the work of I.T.I. better known in this country.

The success of International Theatre Month in its initial year is most encouraging, and it is hoped that it will be possible to make it an annual event.

détruisent l'entente internationale et se termine par un plaidoyer en faveur de la coopération entre les peuples.

Le Mois du Théâtre International eut une large audience grâce à la radio. La Commission australienne de Radiodiffusion avait ouvert le mois par une émission du message de M. Jean Cocteau et avait mis à son programme six pièces, notamment l'*Alceste* d'Euripide, la *Demande en Mariage* de Tchékov et l'*Eurydice* d'Anouilh.

Ghost Money (Argent fantôme), pièce adaptée des *Frères Castilioni,* de l'auteur italien Alberto Colantuoni, fut radiodiffusée par quarante stations, grâce au Macquarie Network.

Un des résultats de ce mois a été d'éveiller un intérêt considérable pour les activités de l'Institut International du Théâtre. Le fait qu'une bourse de l'I.I.T. a été accordée l'an dernier à deux Australiens, Alan Burke et Robin Lovejoy, avait déjà retenu l'attention du public; et les gens de théâtre ont été favorablement impressionnés par l'attribution d'une bourse de l'Unesco à l'auteur dramatique Douglas Steward. Une campagne de publicité pour « Le Théâtre dans le Monde » a eu pour résultat un notable accroissement des souscriptions et il est hors de doute que tous ces événements ont servi à faire mieux connaître dans notre pays le travail de l'I.I.T.

Le succès du Mois du Théâtre International, en cette première année, porte à croire qu'il sera possible d'en faire un événement annuel.

P. M. RIDLEY

STAGE DESIGN IN AUSTRALIA

LES DÉCORATEURS AUSTRALIENS

ALLAN ASHBOLT

STAGE design in Australia may be divided roughly into four periods. Except for the first, however, no single period has yet ended; and the last has only just begun.

1. *Palmy.*

During the palmy days of Australian theatre, around the beginning of this century, stage-design was in the hands of the producer, who merely issued vague written or verbal instructions to the scene-painter, head mechanist and chief property-man. Ideas were pooled; and, as a result, some astonishing spectacles were concocted, some elaborate structures were built. But none of this effort seems to have been informed by the slightest jot of imaginative vision. With the help of cycloramas, trap-doors and movable floor-pieces, an actor-manager like Bland Holt could put a race-track in front of the audience's eyes; he could even gallop real horses over it and imitate the excitement of an actual race-meeting. Such gigantic shows, which grow out of old-type melodrama, were more mathematically impressive than artistically significant. Il was, after all, only the simple principle of reproduction applied on a complicated scale.

2. *Naturalistic.*

About thirty-five years ago the firm of J. C. Williamson, under the direction of the Tait brothers, gained economic control of most big metropolitan playhouses throughout the Commonwealth. An era of flat, uninspired naturalism was inaugurated. At its rare best, J. C. W's was just an import agency for light musicals and tame, monosyllabic comedies from England and America; it employed no original stage-designers, only a few competent scene-painters who were expected to copy the settings that had already been used overseas. Moreover, J. C. W's policy was to wear out existing stock before making anything new. Consequently it was not unusual to find, for example, a back-cloth from *Rio Rita* turning up many years later in *Annie get your Gun.*

L'HISTOIRE de la décoration théâtrale en Australie peut être divisée, grosso modo, en quatre périodes dont seule la première, d'ailleurs, est vraiment close.

1. *La belle époque.*

Pendant la belle époque du théâtre australien, au début de ce siècle, les décors étaient entre les mains du « producer », qui se bornait à donner de vagues instructions, verbales ou écrites, au peintre, chef machiniste et accessoiriste. On aboutissait à d'étonnants spectacles, aux constructions compliquées mais totalement dépourvues d'imagination. A l'aide de cycloramas, de trappes, de praticables, un acteur-directeur comme Bland Holt faisait se dérouler sous les yeux des spectateurs, les péripéties d'une course : il galopait lui-même sur des chevaux en chair et en os et restituait tout le tohu bohu de la piste et des tribunes. Ces gigantesques spectacles, succédant aux mélodrames du bon vieux temps, étaient plus mathématiquement impressionnants qu'artistiquement significatifs. Après tout, c'était le simple principe de l'imitation aussi exacte que possible, appliqué à une grande échelle.

2. *Naturalisme.*

Il y a trent-cinq ans environ, la raison sociale J. C. Williamson, sous la direction des frères Tait, conquit le contrôle économique de la plupart des grands théâtres du Commonwealth. Une ère de naturalisme plat, dénué d'inspiration, était inaugurée. Dans ses meilleurs jours, J.C.W. faisait venir d'Angleterre ou d'Amérique des opérettes ou encore des comédies de tout repos, monosyllabiques... Il ne leur fallait pas de décorateurs originaux, mais seulement quelques peintres connaissant leur métier et à qui l'on demandait de simplement reproduire les décors qui avaient servi au delà des mers. De plus, on avait l'habitude, à la J.C.W., de faire durer jusqu'à l'usure complète le stock existant, avant de rien faire de neuf. En conséquence, il n'était pas anormal de voir, par exemple, une toile

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST, Oscar Wilde. M : Giles Playfair. D : William Constable. Minerva Theatre, Sydney. 1942.

3. *Decorative.*

Early in the Second World War, a young stage-designer named William Constable came into prominence. He is still the only stage-designer in Australia able to rely on the job for an income. As far back as 1934, he had startled Melbourne audiences by introducing a fish motif in Gregan McMahon's production of Bridie's *Jonah and the Whale.* Over the next few years, however, most of his stuff was staidly representational; enforcedly so, because it was hardly possible to exercise much ingenuity in the conception of modern drawing-room interiors. Especially when any hint of daring would have offended his employers. But in 1942 Constable abandoned his conservative, box-set approach for Giles Playfair's presentation of *The Importance of Being Earnest.* (Minerva Theatre : Sydney)

He was, so to speak, given his head; allowed to achieve perspective, colour harmony and constructional balance as he wished. It was the first time in his career he had been given permission to build and paint the furniture for a setting. Since then, he has designed about 90 plays, 12 operas and 17 ballets; and very little of his work has been deliberately borrowed from foreign schools. Along with a firm and recognizable style, he has developed the ability to see European and American plays from an Australian viewpoint.

During 1942-50 several other stage-designers tickled public interest. The period could be called decorative, decadent, floral, symbo-

de fond de *Rio-Rita* servir, encore plusieurs années après, dans *Annie du Far-West.*

3. *Décors décoratifs.*

Au début de la seconde guerre mondiale, un jeune décorateur nommé William Constable se fit remarquer. Il est encore le seul décorateur en Australie qui puisse compter sur son métier pour gagner sa vie. Dès 1934, il avait étonné le public de Melbourne en utilisant un poisson pour motif dans son décor pour *Jonas et la Baleine* de Bridie. Par la suite, il ne lui fut guère possible de faire preuve de son talent dans la confection d'« intérieurs de salons », surtout quand on pense que la moindre hardiesse eut gravement choqué ses employeurs. Mais en 1942, Constable rompit avec toute routine pour *Il importe d'être Constant* que Giles Playfair présentait au Minerva Theatre de Sidney.

Ce fut là qu'il prit son élan. Il put concevoir à son gré les perspectives, harmoniser les couleurs, et équilibrer les constructions. C'était la première fois de sa carrière qu'on lui permettait de dessiner et de peindre comme il l'entendait les meubles destinés au plateau. Depuis, il a fait les décors de quatre-vingt-dix pièces environ, de douze opéras et de dix-sept ballets; et bien peu de chose, dans son travail, fut emprunté aux écoles étrangères. Avec un style ferme et bien personnel, il est arrivé à voir les pièces européennes ou américaines sous un angle délibérément australien.

De 1942 à 1950, il est d'autres décorateurs qui ont piqué la curiosité du public. La pé-

AMPHITRYON 38, Giraudoux. M : Reg. Johnstone. D : Desmonde Downing. Independent Theatre, Sydney. 1950. P : E. W. Bierre.

lical or by a dozen other terms; in fact, it was only a break-away from naturalistic conventions to prettier modes of illustration. Painters began to be attracted towards the theatre, stimulating a fresh and vital colour consciousness. Lines assumed queer shapes; drapes hung at odd angles; reds, greens and yellows were splashed around boldly and prodigally. But painters were not always successful in grappling with the theatrical medium.

Besides Constable, the best-known personality between 1942 and 1950 was Loudon Sainthill. Possibly he was more venturesome than Constable, possibly he had more flair; but he was far too inclined to turn dramatic or choreographic material into a springboard for his own virtuosity. Eventually he went to London, designed *The Tempest* (Shakespeare Memorial Theatre : Stratford-on-Avon, 1951), and has apparently found his spiritual home in Europe. Sainthill's outlook was always derivative, never indigenous. Another promising individualist of the 1940's was Warwick

riode pourrait être appelée décorative, décadente, florale, symbolique, ou d'une douzaine d'autres épithètes; en fait, elle marque la rupture avec les conventions naturalistes en faveur de modes d'illustration plus gracieux. Des peintres vinrent au théâtre et y stimulèrent un goût profond et neuf pour la couleur. Les lignes prirent des formes étranges; des draperies se mirent à pendre suivant des angles imprévus; le rouge, le vert et le jaune furent utilisés en larges touches. Mais tous les peintres n'abordèrent pas avec un égal bonheur les travaux du théâtre.

A côté de Constable, il faut citer, pour la période de 1942 à 1950, Loudon Sainthill. Peut-être était-il encore plus aventureux que Constable, peut-être avait-il plus de flair; trop enclin pourtant à faire de la matière dramatique ou chorégraphique un simple tremplin à sa virtuosité personnelle. Il est parti pour Londres, a fait les décors de *La Tempête* au Shakespeare Memorial Theatre de Stratford en 1951 et semble avoir trouvé son foyer spirituel en Europe. L'inspiration de Sainthill a

Four costume designs by Robin Lovejoy for CORROBOREE, ballet by John Antill. Sidney, 1950.

Quatre costumes de Robin Lovejoy pour CORROBOREE, ballet de John Antill. Sidney, 1950.

Armstrong, who followed rather rigidly the theories and ideals of Gordon Craig. There was little opening in Australia for Armstrong's inventive and basically architectural talent; so he, too, left the country. In England, he was little opening in Australia for Armstrong's *sar* (Shakespeare Memorial Theatre : 1950).

4. *Australian.*

The average Australian designer learns his craft in tiny playhouses, hampered by a low proscenium arch, a cramped stage and a severely restricted budget. Marvels of illusion have often been created with bits of sacking, board and old canvas. But too much decor still looks drab, tasteless and poverty-stricken,

toujours paru venir de l'extérieur plutôt que de l'intérieur.

Warwick Armstrong est une autre personnalité, pleine de promesses, des années 1940. Poursuivant assez strictement les théories et l'idéal de Gordon Graig, il trouvait peu de débouchés en Australie pour son talent inventif et foncièrement architectural. C'est pourquoi lui aussi quitta le pays. En Angleterre, on lui doit les décors de *Jules César,* au Shakespeare Memorial Theatre, en 1950.

4. *Australie.*

En Australie, le décorateur apprend son métier dans de petits théâtres, contraint par une arche de proscénium trop basse, un pla-

as though it had been flung together haphazardly after a hasty conference between the producer and technical staff. And with few Australian plays being presented, it is difficult for anybody to express a distinctively Australian way of thinking. Constable's colour schemes for the ballets *Corroboree* (National Theatre Company : 1950) and *The Outlaw* (Borovansky Company : 1951) were a step in this direction.

In *The Outlaw*, which was based on the history of the bush-ranger Ned Kelly, he tried to capture not only the landscape, but the spirit of the place and the people, certain elements of what is generally referred to as « the national character ». Not that Constable is aggressively or self-consciously Australia; he merely understands the need to drop, at some point, the mixed overseas influences on Australian stage-design. The future of this movement, however, depends upon the energy and skill of Australian dramatists and the initiative of Australian managements. At the moment it is necessarily groping, experimental and ill-defined.

Allan ASHBOLT

teau réduit et un budget limité. Des merveilles d'illusion ont souvent été créées avec des morceaux de toile à sac, des planches et de vieilles étoffes. Mais encore trop de décors semblent sales, sans goût et pauvres, comme si tout avait été réuni au hasard, après un rapide colloque entre le metteur en scène et les techniciens. Et comme on représente peu de pièces australiennes, il est difficile d'acquérir une forme d'expression distinctement australienne. Les projets de Constable pour les ballets *Corroboree* (National Theatre Company, 1950) et pour *The Outlaw* (Borovansky Company, 1951) ont été un pas décisif dans cette direction.

Dans *The Outlaw*, ballet fondé sur l'histoire de Ned Kelly, le « broussard », il essaya de rendre, non seulement le paysage, mais l'esprit du lieu et du peuple; en somme, ce qu'on appelle généralement « le caractère national ». Non que Constable soit agressivement ou même délibérément australien; il se borne à comprendre qu'il faut, à un certain moment, s'écarter des différentes influences d'outre-mer.

L'avenir de cette orientation dépend d'ailleurs de l'énergie et du talent des écrivains australiens et aussi de l'esprit d'initiative des directeurs de théâtre. Pour l'instant, tout cela est encore, naturellement, hésitant, expérimental et mal défini.

Allan ASHBOLT

CORROBOREE. John Antill. Ch : Rex Reid. C : Robin Lovejoy. D : William Constable. Empire Theatre, Sidney. 1950.

La danse de la pluie, ici présentée, est caractéristique des emprunts de ce ballet, inspiré des rites des aborigènes australiens.

The rain dance. Inspiration for the ballet came from the dances and rites performed at ritual tribal gatherings or corroborees of the Australian aborigenes.

AUSTRALIAN DANCERS ABROAD

LES DANSEURS AUSTRALIENS A L'ÉTRANGER

JEAN GARLING

WHAT has Australia contributed to ballet overseas ?

The first name which comes to mind is that of Robert Helpmann. What has Helpmann given to the art of dancing ? His strength is not in the accepted ideal of technique. It is in his psychological penetration and a dominating individuality derived from a balance between acting and dancing.

Helpmann was the choreographer for the ballet *Business à la Russe,* which was a curtain-raiser to the play *Happy and Glorious* when Gabriel Toyne produced it in Australia in 1931. In 1933 Helpmann joined Sadler's Wells as a student-dancer.

He was born in South Australia and began dancing when he was six. Though he had appeared in stage shows, his real enthusiasm started during Pavlova's visit. By 1942 he had done the choreography for three ballets, *Comus, The Birds,* and *Hamlet,* followed by *Miracle in the Gorbals* and *Adam Zero,* both unorthodox in approach. As an actor he has become equally famous as Oberon in *Midsummer Night's Dream,* and in *The White Devil* and *He who gets slapped.* In the films *Henry V, Caravan, Red Shoes* and *Talcs of Hoffmann* he demonstrated his acting, dancing and choreographic ability. Helpmann has held out a helping hand to worthwile dancers from his own country. He believes in their future. In *Red Shoes,* Australian dancers were Helene France, Peggy Sager, Charles Lisner, Phillipe Perrotet and Paul Hammond. In *Steps of the Ballet,* directed by Andree Howard, Helpmann appeared as instructor, with Alexander Grant from New Zealand, Elaine Fifield and Gordon Hamilton. His appearance at the Edinburgh Festival this year will be followed by a tour of the United States in the Old Vic's *Midsummer Night's Dream.* Helpmann will be Ballet Director and will play Oberon.

There are other Australians, less spectacular perhaps than Helpmann, who have made contri-

QUEL est l'apport de l'Australie au ballet international ?

Le premier nom qui vient à l'esprit est celui de Robert Helpmann. Sa force ne réside pas tant dans sa technique que dans sa pénétration psychologique et dans sa puissante personnalité d'acteur-danseur.

Helpmann fut le chorégraphe du ballet *Business à la Russe* qui servait de lever de rideau à la pièce *Happy and Glorious* que Gabriel Toyne présenta en Australie en 1931. En 1933, Helpmann entrait aux Sadler's Wells comme élève.

Il est né dans le sud de l'Australie et commença à danser à six ans. Quoiqu'il eût déjà débuté sur la scène, son enthousiasme pour la danse date de la visite chez nous de la Pavlova. En 1942, il avait à son actif la chorégraphie de trois ballets, *Comus, Les Oiseaux* et *Hamlet,* suivis de *Miracle in the Gorbals* et *Adam Zero,* ballets d'esprit peu orthodoxe. Ses dons d'acteur ont été salués dans Obéron du *Songe d'une Nuit d'Eté,* dans *Le Démon blanc* et dans *Celui qui reçoit des Gifles.* Dans les films *Henri V, Caravan, Les Chaussons rouges* et *Les Contes d'Hoffman,* il se montra également à son avantage comme danseur et chorégraphe. Helpmann a tendu une main secourable aux danseurs de son pays et il croit en leur avenir. Dans *Les Chaussons rouges,* les danseurs australiens étaient Hélène France, Peggy Sager, Charles Lisner, Phillipe Perrotet et Paul Hammond. Dans *Steps of the Ballet* (Pas de danse) que dirigeait Andrée Howard, Helpmann apparaissait sous les traits d'un moniteur avec Alexander Grant, de Nouvelle Zélande, Elaine Fifield et Gordon Hamilton. Sa participation au Festival d'Edimbourg cette année, sera suivie d'une tournée aux Etats-Unis avec *Le Songe d'une Nuit d'Eté.* Helpmann en sera le maître de ballet et jouera le rôle d'Obéron.

Bien d'autres Australiens, moins spectaculaires peut-être que Helpmann, se sont fait connaître

THE BLACK SWAN. Ch : Edouard Borovansky. D : W. Constable. Borovansky Ballet, Sydney. 1951. P : Australian Monthly.

butions to ballet overseas. Elaine Fifield, for instance, winner of a Royal Academy of Dancing scholarship, sprang into fame in the Sadler's Wells Theatre Ballet in 1951 as lead in *Coppelia* and *Pineapple Poll.* At twenty, she was hailed as a future ballerina of English ballet. She was acclaimed by audiences on the American tour which followed. Marriage has temporarily interrupted her career, but her return is awaited with impatience. To what is her success due ? Critics say she has " a natural verve and assurance, a talent for acting, transforming music into movement ". In *Echo,* John Cranko's ballet of Narcissus, she was said " to pour herself out like water on the stage ".

Petite, vivacious Kathleen Gorham has returned from abroad to the Borovansky Ballet in Australia, which gave her her first real chance several years ago when she was sixteen. She joined the Ballet Rambert in Sydney and returned to England with them. In London she danced with the Ballet de Paris and Sadler's Wells. In the Marquis de Cuevas Company in Paris this year, partnered by Serge Golovine, she achieved a triumph and became a sensation overnight. She has strong, but softly flowing lines, and a warm stage personality, alternating easily from gaiety to wistfulness — an appealing trait. In the Borovansky Ballet she will create the role of Pineapple Poll, made famous by Elaine Fifield.

In Sadler's Wells Covent Garden Company, two New Zealanders are starred. Alexander Grant and Rowena Jackson are important principal dancers.

Ann Holmes, 18 year old scholarship winner, appeared in the corps de ballet of the Command Performance of *Coq d'Or* at Covent Garden. Seventeen year old Brenda Bolton, who was also in

comme danseurs au delà des mers. Elaine Fifield par exemple, lauréate de l'Académie royale de danse, conquit la célébrité comme première danseuse au Sadler's Wells Theatre Ballet en 1951, dans *Coppelia* et dans *Pineapple Poll.* A vingt ans, on la saluait comme une future étoile des ballets anglais. De justes noces ont interrompu temporairement sa carrière, mais son retour est attendu avec impatience.

Petite et vive, Kathleen Gorham est récemment revenue de l'étranger pour reprendre sa place dans les ballets Borovansky, lesquels lui avaient donné sa première chance, lorsqu'elle avait seize ans. Elle avait ensuite été engagée dans les Ballets Rambert, à Sydney, et partit avec eux pour l'Angleterre. A Londres, elle avait dansé avec les Ballets de Paris et aux Sadler's Wells. Dans la compagnie du Marquis de Cuevas, à Paris, cette année, avec Serge Golovine comme partenaire, elle a obtenu un triomphe et est devenue du jour au lendemain célèbre. Son aisance à passer de la gaîté à la mélancolie la rend fort attachante. Aux Ballets Borovansky, elle remplira le rôle de *Pineapple Poll* qu'Elaine Fifield a rendu fameux.

Aux Sadler's Wells de Covent Garden, deux Néo-Zélandais ont pris rang d'étoiles : Alexander Grant et Rowena Jackson.

Ann Holmes, dix-huit ans, parut dans le corps de ballet lors de la " Command Performance " du

Coq d'Or, has just received a contract with Sadler's Wells Theatre Ballet. Sixteen year old Valma Briggs, winner of the Frances Scully Memorial scholarship last year, danced in the corps de ballet, and was a soloist in a guest company headed by Violetta Elvin and John Field of Sadler's Wells, at the recent Welsh Festival.

Many Australians — too numerous to mention singly — have been included in companies abroad. Festival Ballet brought into prominence Marilyn Burr and Vassily Trunoff. Judith Ker danced with Ballet International; Ruth Galene with Marquis de Cuevas. Basil Pattison, from the Bodenwieser School, the first male dancer trained in Australia in modern expressive ballet, went to England eighteen months ago. He was chosen from one hundred applicants by Walter Gore for the ballet of *Wedding in Paris* at the London Hippodrome, which is expected to run for two years.

Phillipe Perrotet, an interesting choreographer who was attached to the Australian Ballet Society in Melbourne, has been associated actively with overseas companies in the last few years. He was choreographer to the National Opera Company in Dublin, and ballet master for the Norwegian State Ballet.

Before World War II, a few dancers were making good overseas. Gordon Hamilton became a character dancer of note, especially in the Roland Petit Company.

Dorothy Stevenson, from a New South Wales country town, joined de Basil's Company in 1939 for its Australian tour. Her main work overseas was with Ballet International, as leading dancer and producer. Her own ballet *Sea Legend,* with

Coq d'Or, à Covent Garden, Brenda Bolton, dix-sept ans, vient de signer un contrat avec le Sadler's Wells Theatre Ballet. A seize ans, Valma Briggs, lauréate, l'an dernier, du concours Frances Scully, a dansé avec Violetta Elvine et John Field (des Sadler's Wells) au récent Festival Gallois.

Beaucoup d'Australiens, trop nombreux pour qu'on les mentionne ici, font partie de troupes étrangères : ainsi Marilyn Burr et Vassily Trunoff. Judith Ker a dansé au Ballet International, Ruth Galene chez le Marquis de Cuevas. Basil Pattison, de l'Ecole Bodenwieser, est parti pour l'Angleterre, il y a dix-huit mois; Walter Gore le choisit parmi une centaine de candidats pour le ballet *Wedding in Paris* (Mariage à Paris) qui se donne au London Hippodrome. Phillipe Perrotet, un intéressant chorégraphe, d'abord attaché à l'Australian Ballet Society à Melbourne, a travaillé activement pour les compagnies d'outre-mer, ces dernières années. Il fut le chorégraphe de la National Opera Company à Dublin et maître de ballet au Théâtre d'Etat Norvégien.

Avant la seconde guerre mondiale, quelques danseurs avaient bien réussi outre-mer. Gordon Hamilton se fit remarquer comme danseur de caractère, notamment dans la compagnie Roland Petit.

Dorothy Stevenson s'était jointe à la compagnie du Colonel de Basil pendant sa tournée en Australie en 1939. Elle a travaillé surtout pour le Ballet International. Un ballet de sa composition, *Sea Legend* (Légende de la Mer), avec des décors de l'australien John Bainbridge, est devenu très populaire dans le répertoire.

THE BLACK SWAN. Borovansky Ballet. Sydney, 1951.

settings by Australian John Bainbridge, was a popular ballet in the repertoire.

In music, Charles McKerras, a few years ago an oboist with the Sydney Symphony Orchestra, is now established as a Sadler's Wells conductor. His arrangement of Sullivan's music, linked by his own compositions, for *Pineapple Poll,* and his unusual arrangement of Verdi's music for *Lady and the Fool,* have given him an important place.

The Bodenwieser Modern Expressive Ballet Group made history as the first Australian company to tour overseas when it went to South Africa in 1951 and India in 1952. The Borovansky Ballet, now world class, must surely soon be seen abroad.

It is generally agreed that the outstanding qualities of Australian dancers are endurance, adaptability and, above all, vitality. Though no one denies the necessity for them to gain experience overseas, there is a new and glorious quality arising in Australia. It is hard in this transitory stage to give it a name, but the time is coming when it will contribute a new idiom to the history of the ballet.

Le musicien Charles McKerras, qui fut, il y a quelques années, hautboïste à l'Orchestre Symphonique de Sidney, est actuellement chef d'orchestre aux Sadler's Wells. Son arrangement de la musique de Sullivan, avec des compositions de son crû, pour *Pineapple Poll* et son arrangement très inattendu de la musique de Verdi pour *Lady and the Fool* (La Dame et le Bouffon) lui ont valu une situation importante.

Le Ballet Bodenwieser, de style "expressif", a été la première compagnie australienne qui ait entrepris une tournée au-delà des mers. Le fait est mémorable. Il visita l'Afrique du Sud en 1951 et l'Inde, en 1952. Le Ballet Borowansky, dont la "classe" est mondiale, sera sûrement connu bientôt à l'étranger.

On s'accorde à trouver que les qualités exceptionnelles des danseurs australiens sont l'endurance, la souplesse, et, par dessus tout, la vitalité. Quoique nul ne songe à nier que l'expérience de l'étranger leur soit salutaire, les Australiens sont en plein essor. Le temps est proche où on leur consacrera un chapitre inédit de l'histoire du ballet.

Jean GARLING

LES AMANTS ETERNELS.
Ch : Paul Grinwis. D : William Constable. Borovansky Ballet. Melbourne, 1951.
P : Australian Women's Weekly.

THE LESSONS OF THE CITY OF PARIS FESTIVAL OF DRAMATIC ART

LES ENSEIGNEMENTS DU FESTIVAL D'ART DRAMATIQUE DE LA VILLE DE PARIS

ANDRE-PAUL ANTOINE

THE organization of an International Theatre Month in Australia called for a tribute. So likewise does the recent Festival of Paris when, doubtless for the first time in the world, the companies of twelve countries met together.

L'organisation du Mois International du Théâtre en Australie appelait un hommage. De la même façon, nous n'avons pas cru pouvoir passer sous silence le récent Festival de Paris où, sans doute pour la première fois dans le monde, douze nations se sont confrontées.

THE first International Festival of Dramatic Art held in Paris between June 10th and July 28 th, was from a theatrical point of view the most considerable event that has occurred in the last ten years.

Twelve nations responded to the appeal of M. A. M. Julien, director of the Sarah Bernhardt Theatre, who had been jointly charged by the municipality of Paris. the General Council of the Seine department, and the Director of Arts and Letters of the French Ministry of Education, with organizing a comprehensive inventory of European theatre.

Italy delegated Gino Cervi's company and Norway the "Nye Teater" from Oslo, with Ibsen's own granddaughter Mme Lillebil Ibsen. Denmark sent the "Ny Teater" of Copenhagen, Yugoslavia the "Yugoslav Drama Theatre" and Ireland the company of Cyril Cusak. The Eastern zone of Germany was represented by Bertolt Brecht's "Berliner Ensemble" and the Western zone by the "Schiller Theater" of Berlin. From Spain came the "Lope de Vega Company", from Belgium the "Théâtre Royal du Parc", and from Poland the "Teatr Kameralny" of Warsaw. Henry Sherek's company represented the theatre of Great Britain and the Habima company of Tel-Aviv that of Israel.

LE premier Festival International d'Art Dramatique qui s'est déroulé du 10 juin au 28 juillet à Paris, est, sur le plan théâtral, l'événement le plus considérable qui se soit produit en France, et peut-être dans le monde, depuis 10 ans.

Douze nations avaient répondu à l'appel d'A. M. Julien, directeur du Théâtre Sarah Bernhardt, qui avait été chargé par le Conseil Municipal de Paris, le Conseil Général du Département de la Seine, sous le patronage de la Direction des Arts et Lettres du Ministère de l'Education Nationale, d'organiser ce véritable inventaire de la production dramatique européenne.

L'Italie avait délégué la compagnie de Gino Cervi. La Norvège la troupe du "Nye Teater" d'Oslo avec la propre petite-fille d'Ibsen, Mme Lillebil Ibsen. Le Danemark, celle du "Ny Teater" de Copenhague. La Yougoslavie, le "Théâtre Dramatique Yougoslave". L'Irlande, la compagnie dramatique de Cyril Cusak. L'Allemagne de l'Est était représentée par le "Berliner Ensemble" de Bertold Brecht; celle de l'Ouest par le "Schiller Theater" de Berlin. L'Espagne avait envoyé la Compagnie Lope de Vega. La Belgique délégua le Théâtre Royal du Parc. La Pologne, le "Teatr Kameralny" de Varsovie. La Compagnie Henry Sherek représentait la Grande-Bre-

GINO CERVI'S COMPANY - COMPAGNIE GINO CERVI.
Cyrano de Bergerac, Edmond Rostand (ad. Mario Giobbé)
M : Raymond Rouleau. D : Lila de Nobili.
P : George Henri.

Meanwhile, on other Paris stages thirteen French companies, most of them young ones, gave various performances which represented current French trends in a very unequal fashion. Finally the Comedie Française joined in these theatrical festivities by giving two special performances, one devoted to Molière and the other to Pirandello.

The idea of such a festival is not in itself a new one. In 1927 Firmin Gémier, President of the "Société Universelle du Théâtre" and founder of the "Théâtre National Populaire", organized a Festival of Dramatic Art in Paris which became famous and was transported to Barcelona, in 1929, and then to Hambourg, Rome and Zurich. But this enterprise ended with the death of its promotor in 1934 and now conditions are very different.

In Gémier's time the European theatre formed an integral whole. It had not suffered for years on end the fragmentation due to sealed frontiers and enemy occupation. Exchanges of theatrical companies between the different countries were a common occurence, and Paris knew exactly what was being played in Moscow, Istamboul, Warsaw or Berlin.

By 1945 things had changed. The terrible exi-

tagne. Le Théâtre Habima, de Tel Aviv, Israël

Parallèlement treize troupes françaises, pour la plupart de Jeunes Compagnies, donnaient en même temps, sur d'autres scènes, des spectacles inégalement représentatifs de l'actuel mouvement théâtral français. La Comédie Française enfin se joignit à cette fête du Théâtre, en donnant à cette occasion deux représentations spéciales, consacrées l'une à Molière, l'autre à Pirandello.

L'idée d'un tel Festival n'était pas nouvelle en soi. Dès l'avant-guerre, en 1927, Firmin Gémier Président de la Société Universelle du Théâtre et fondateur du Théâtre National Populaire, avait déjà organisé à Paris un Festival d'Art Dramatique, resté célèbre, qui se transporta les années suivantes, et toujours sous sa direction, successivement à Barcelone en 1929, puis à Hambourg à Rome, à Zurich. La fin de son animateur, survenue en 1934, avait frappé à mort cette entreprise, qui disparut par la suite.

Mais les circonstances dans lesquelles Gémier organisa son festival étaient fort différentes de celles dans lesquelles se sont trouvés les animateurs de celui de Paris en 1954.

A l'époque où Gémier fonda son festival, l'Europe théâtrale formait un tout. Elle n'avait pas subi, de longues années durant, le morcellement des occupations ennemies et des frontières fermées. Les échanges de troupes dramatiques entre les différents pays étaient monnaie courante. On savait très exactement à Paris ce qui se jouait à Moscou, Istamboul, Berlin ou Varsovie.

Il n'en était plus de même en 1945. Les terribles impératifs de la guerre d'abord, puis de la

gencies of war and of politics, had drawn an opaque impermeable curtain between the public and foreign artists, behind which each of the national theatres, evolved separately and on its own account, deprived of all outside contacts, ignorant of the experiments and tendencies prevalent elsewhere, in the anaemic and debilitating atmosphere of a hot house or a prison. Of course from time to time a little information filtered through at the chance hands of privileged travellers. Plays by foreign authors were translated and produced, but we could never set our own productions against those of other countries, or compare methods and techniques.

The Festival of Dramatic Art in Paris, by flinging wide the windows and gathering together on one stage these companies with such different horizons (who were amazed as it were to explore and discover each other at last) created a shock, an awakening, and a mine of fertile and moving observations. For which reason it would be hard to overestimate its importance.

Technically each performance was impeccable. Each company took its chance (with what emotion on the first night !) under the best possible conditions. They had all brought their own costumes and scenery, some even brought their own revolving stage. All of them had sufficient technical equipment to make the maximum use of lighting effects, and to regulate their lighting in their own particular way. Results were very uneven, but from the point of view of material presentation they depended on the quality of the producer. Each had all the cards in hand and

politique, avaient dressé entre les spectateurs et les artistes des différents pays des barrières opaques, imperméables, derrière lesquelles les théâtres nationaux, privés de contacts avec l'extérieur, ignorants des expériences et des tendances qui se manifestaient ailleurs, ont évolué séparément, chacun pour soi, anémiés, étouffés, dans une atmosphère débilitante de serre chaude ou, si l'on préfère, de prison. Bien sûr, il filtrait de temps en temps, au hasard des voyages, quelques renseignements, qu'apportaient quelques privilégiés. On traduisait, on jouait les auteurs d'autres pays. Mais sans pouvoir confronter ses propres réalisations scéniques avec celles des nations voisines. Sans pouvoir comparer les méthodes et les techniques.

Le Festival d'Art Dramatique de Paris, en ouvrant brusquement les fenêtres, en réunissant sur une même scène toutes ces troupes venues d'horizons différents et comme étonnées, les unes et les autres, de se retrouver toutes ensemble, de se connaître enfin, de se découvrir et de se comparer, a créé un choc, un réveil, une mine d'observations aussi fécondes qu'émouvantes. Il a marqué une véritable libération de la scène européenne.

C'est pourquoi son importance ne saurait être sous-estimée.

Les représentations furent techniquement impeccables. Chacun courut sa chance (avec quelle émotion le premier soir !) dans les meilleures conditions possibles. Toutes les troupes avaient apporté leurs décors, leurs costumes, quelques-unes même leur scène tournante. Toutes dispo-

DET NYE TEATER (Oslo).
Ghosts - Les Revenants, Ibsen. M : E. Isefaer.
D : H. Martin. C : I. Gulbrandsen.
P : George Henri.

YUGOSLAV DRAMA THEATRE - THEATRE DRAMATIQUE YOUGOSLAVE DE BELGRADE.
Uncle Maroje - Oncle Maroje, Marin Drzic. M : B. Stupica. D : M. Serban. P : George Henri.

lost or won according to his greater or less talent for stage effects.

It seemed at first uncertain how the big public would welcome such an experiment. Aparts from the foreign colonies in Paris would there be a sufficient number of theatre enthusiasts to listen for nearly two months to plays in a foreign language, of which the text would remain incomprehensible ? For few Parisians can boast of understanding twelve languages.

In fact, however an aggregate audience of forty thousand people responded to A.M. Julien's appeal. The festival was not widely publicized. The public at first fought shy of its novelty and attendance was rather sparse, but in the end it enlisted passionate interest and played to crowded houses.

Another significant fact which showed deep repercussions of its theatrical event was that the dramatic critics who were a little cool at first by degrees devoted more and more important articles to it, so that it ended in an atmosphere of apotheosis.

saient d'un matériel technique largement suffisant pour jouer de la lumière au maximum, pour régler leurs éclairages selon les méthodes qui leur étaient particulières. A ce point de vue, si les réussites furent inégales, la présentation du spectacle, sur le plan des moyens matériels, ne dépendit que de la qualité du metteur en scène. Il avait en mains toutes les cartes nécessaires. Ceux qui perdirent ou qui gagnèrent ne le durent qu'à leur plus ou moins grande habileté à jouer le jeu scénique.

On pouvait être à priori sceptique quant à l'accueil que pouvait réserver le grand public à une semblable tentative. Indépendamment des colonies étrangères, se trouverait-il à Paris un nombre suffisant de spectateurs capables de s'intéresser assez passionnément au théâtre, pour suivre pendant presque deux mois des représentations en langue étrangère, dont le texte resterait pour eux une énigme ? Fort peu de Parisiens peuvent, en effet, se vanter de parler couramment douze langues.

Eh bien, il s'est rencontré, pour l'ensemble des représentations du Théâtre Sarah Bernhardt, quarante mille personnes pour répondre à l'appel d'A. M. Julien. Assez clairsemé au début, le public, relativement peu sollicité par la publicité, assez méfiant devant une nouveauté dont il était depuis longtemps déshabitué, s'est peu à peu

It is now established beyond doubt, not only that a Drama Festival is workable, but that next season it will be the capital and eagerly awaited event of the Paris theatre season.

What lessons can we draw from this Olympic tournament of dramatic art ? First of all on the practical plane, with a view to organizing next year's festival, and then on the wider plane of the general quality of European theatre ?

They are of several sorts.

On the practical plane there is no doubt that a few of the companies were far inferior to the rest, and an extremely rigorous selection will be imperative next year.

In the second place, since contacts are now established in a regular and permanent way between the organizers of the Festival and theatrical promoters in different countries which took part, an organization is called for to cement these liaisons, to give information and advice on the choice of plays most likely to attract a public unacquainted with the language in which they are to be played. It was right and indeed indispensable to leave the foreign companies absolute freedom of choice, for a "controlled" festival,

passionné pour le Festival, qui s'est terminé sur des salles combles.

Autre phénomène qui prouve bien le retentissement profond de cet événement théâtral : la presse, la critique dramatique, un peu distraite au début, ont peu à peu consacré au Festival des articles de plus en plus nombreux, de plus en plus importants. Si bien qu'il s'est finalement achevé en véritable apothéose.

La preuve est désormais faite et bien faite que le Festival d'Art Dramatique est non seulement viable, mais qu'il sera, la saison prochaine, l'événement capital, impatiemment attendu, de la saison théâtrale de Paris.

Quels enseignements peut-on tirer de ce tournoi olympique d'art dramatique, d'abord sur le plan pratique, en vue de l'organisation de celui qui aura lieu l'an prochain, ensuite sur le plan plus large de la qualité générale du théâtre européen ?

Ils sont de plusieurs sortes.

Sur le plan pratique d'abord, il est hors de doute que la valeur de certaines troupes, peu nombreuses d'ailleurs, était fort inférieure à celle des autres compagnies. Un choix extrêmement sévère, une rigoureuse sélection s'impose pour l'année prochaine.

Ensuite, puisque les contacts sont maintenant établis de façon durable et permanente entre les organisateurs du festival et les animateurs des différentes nations qui y ont participé, il serait bon qu'un organisme concrétise cette liaison dès maintenant afin de renseigner, de conseiller ces derniers sur le choix des œuvres de leur réper-

RIL CUSAK'S COMPANY - COMPAGNIE CYRIL CUSAK.
e **Playboy of the Western World - Le Baladin du Monde** ıidental, J. M. Synge. M : C. Cusack. D : M. O'Herlihy. P : George Henri.

BERLINER ENSEMBLE.
Mutter Courage, Bertolt Brecht. M : B. Brecht. D : Teo Otto. C : H. Kilger. P : Bernand.

which some people advocated, would have been an absurdity. Yet it is important te remind participants of the particular conditions under which they will be performing. It is advisable for instance to choose plays which rely largely on visual means of expression, and in which the theme, action and type of production all contribute as much as possible to immediate comprehension.

It would also be preferable if the French contribution were limited to two or three companies representative of the various tendencies of the French contemporary theatre, and if these were to play on the same stage as the foreign companies. One might choose for example the companies of Jean-Louis Barrault and Jean Vilar, and a particularly successful show by Georges Vitaly or some other young producer. And if the complete company of the Comédie Française consen-

toire susceptibles d'être représentées avec le plus de chances de succès devant un public dont la grande majorité ignore la langue dans laquelle elles sont jouées. Il a été excellent et il reste indispensable de laisser à ces animateurs une pleine liberté dans le choix de ces œuvres. Un festival " dirigé ", comme certains l'ont préconisé, serait une absurdité. Mais il est important de rappeler aux participants les conditions particulières dans lesquelles eux et leurs acteurs se trouvent placés en pareil cas. Il est infiniment préférable par exemple de choisir des pièces dont l'expression visuelle, l'action, le thème, la mise en scène, contribuent le plus largement possible à la compréhension immédiate de l'œuvre par des spectateurs ne comprenant pas le texte.

Il serait également souhaitable que la participation française au futur festival ait lieu, non plus dans d'autres théâtres, mais sur la même scène, en choisissant non pas un nombre de troupes trop considérable, comme ce fut le cas cette fois, mais deux ou trois troupes représentatives de la Scène Française contemporaine, dont elles exprimeraient les diverses tendances. On pourrait, par exemple, sélectionner les compagnies de Jean-Louis Barrault, de Jean Vilar, un spectacle de

ted for once to give a performance of one of the major works in its repertoire outside of its own doors, it would confer on the Festival the character of an exceptional event.

Il would be helpful if before each act of a play given in a foreign tongue, a speaker were to offer a brief outline of the action, if possible in several languages.

But these are all matters of detail easy to rectify, and such minor shortcomings in the festival which has just ended did not count in comparison with the enormous interest it provided by furnishing a full catalogue of the present day European stage.

From this point of view the event is still too recent for us to draw precise conclusions. Yet the general impression is fairly clear. Throughout Central Europe, Germany, Italy, Norway, Yugoslavia and Ireland the actors keep as close as possible to reality. The influence of Stanislawski and of Antoine (especially on Cyril Cusak) is extremely marked. Ensemble acting is carried to a high point of perfection. We are here in presence of a purified realism, which does not go beyond the décor and does not exclude poetry.

In Denmark, the influence of Copeau and of Jouvet predominates, as it still does in the

Vitaly ou d'un autre jeune metteur en scène, particulièrement réussi. La Comédie Française au complet, jouant pour une unique fois hors de chez elle, une œuvre maîtresse de son répertoire, ajouterait au festival l'attrait d'un événement exceptionnel.

Il serait utile, et même nécessaire, que pour les œuvres jouées par des troupes étrangères, un speaker indique avant chaque acte, si possible en plusieurs langues, et très succinctement, les grandes lignes de l'action qui va se dérouler sur la scène.

Mais ce sont là des améliorations de détail faciles à réaliser. Ces petits perfectionnements désirables, dont l'absence est à porter au débit du festival qui vient de finir, sont peu de chose, à côté de l'immense intérêt qu'il a présenté, en nous proposant une sorte d'inventaire de la scène européenne contemporaine.

A ce point de vue, l'événement est encore trop récent pour qu'on en puisse tirer des conclusions bien précises. D'une façon générale pourtant, il se dégage du festival une impression d'ensemble assez nette. Dans toute l'Europe Centrale, en Allemagne, en Italie, en Norvège, en Yougoslavie, en Irlande, le jeu des acteurs se rapproche le plus possible de la vérité. L'influence de Stanislawsky, d'Antoine (surtout chez Cyril Cusak) sont extrêmement vivaces. Le jeu d'ensemble est porté à la quasi-perfection. Nous sommes en présence d'une sorte de réalisme épuré, qui s'arrête au décor, et qui n'exclut nullement la poésie.

Au Danemark, l'influence de Copeau, de Jouvet, qui domine encore sur nos scènes, a tendance à primer. Chose curieuse, ce sont précisément les

OPE DE VEGA COMPANY - COMPAGNIE LOPE DE VEGA.
a Vida es sueno (Life's a Dream - La Vie est un onge), Calderon. M : J. Tamayo. D : E. Burgos. P : George Henri.

SCHILLER THEATER UND SCHLOSSPARK THEATER.
Das Schloss (The Castle - Le Château). Max Brod (Kafka). M : R. Noelte. D : G. Prätorius.

French theatre itself. The curious thing was that the productions most impregnated with realism were the ones which seemed newest and most interesting. This offers a clear indication of a fairly general gravitation away from the formula of the Cartel (Baty, Dullin, Jouvet, Pitoeff) which has reigned for thirty years, especially in France. The contrasts in style were extremely striking, between the majority of the foreign companies for instance and the young companies of France. And the advantage lay clearly on the side of the foreigners.

As regards stage lighting there were no sensational revelations. The standard of lighting varied in the different countries but methods were substantially the same. On the plane of stage design we made an interesting discovery which

représentations les plus imprégnées de réalisme qui ont paru les plus neuves et les plus intéressantes. Il y a là une indication très nette d'une évolution à peu près générale du théâtre, qui semble se dégager un peu partout de la formule du Cartel, sa loi depuis trente ans, surtout chez nous. Le contraste des styles était extrêmement saisissant, entre celui de la plupart des troupes étrangères, par exemple, et celui des jeunes compagnies françaises. Et l'avantage allait nettement aux étrangers.

Sur le plan des éclairages scéniques, nous n'avons pas eu de révélations sensationnelles. L'utilisation des éclairages est de valeur inégale dans les différents pays. Mais les procédés sont à peu près les mêmes.

Sur le plan de la décoration, nous avons pu faire une constatation curieuse. A part des compagnies de qualité exceptionnelle, comme celles du Berliner Ensemble ou du Schiller Theater, presque tous les décors qui nous ont été présentés étaient fort inférieurs à ceux que nous avons coutume de voir à Paris sur nos théâtres.

was that, apart from exceptional companies such as the Berliner Ensemble or the Schiller Theater, almost all the décors fell far short of what we are accustomed to on the Paris stage.

Another interesting aspect of this theatrical rendez-vous was that, outside the festival proper, extremely interesting contacts were made and useful information exchanged by means of lectures and conversations. From these it emerged that the state of the theatre at the present time is much the same in all countries, regardless of their political bias. It is characterized by a return to the classics, by a certain meagreness in the modern repertoire, and a universally deplored absence of distinguished new authors.

The theatre has wilted from being too long confined within the narrow bounds of nationality, which would end by giving it a deplorably parochia point of view if they were te be maintained. Eagles need the open sky to spread their wings.

The first Festival of the City of Paris has opened the way — and its teachings are quietly percolating into the sensibility of all those who took part in it. An impetus has been given and next year we shall probably reach the first results.

Autre aspect de l'intérêt de ce rendez-vous du théâtre. En dehors du festival proprement dit, il s'est créé par des causeries, des conférences, des contacts extrêmement intéressants entre les animateurs des différentes nations, des échanges d'information fort utiles. A la lumière des différentes causeries qui ont eu lieu, on a pu découvrir que la situation du théâtre actuel était à peu près la même dans tous les pays, quel que soit le régime politique. Elle se caractérise presque partout par un retour aux classiques, par une certaine pauvreté du répertoire moderne, par une absence presque unanimement déplorée d'auteurs nouveaux de haute qualité.

Nul doute que cette situation ne soit un résultat de l'étiolement du théâtre, jusqu'ici trop enfermé dans les étroites limites nationales qui finiraient par le ramener à une optique déplorablement locale, si les choses restaient en cet état. Il faut le ciel libre pour le vol des aigles.

Le premier Festival de la Ville de Paris a ouvert la voie. Les contacts sont renoués. Ses enseignements dans chaque pays cheminent sourdement dans la sensibilité des créateurs.

L'élan est donné. Dès l'an prochain nous en verrons probablement les premiers résultats.

André-Paul ANTOINE

HABIMAH COMPANY
THEATRE HABIMAH.
The Golem - Le Golem.
Leivick. M : B. Vershilov.
D : J. Nievinsky.
P : George Henri.

WORLD REVIEWS

AUSTRIA

ONCE again it is the Burgtheater, with its auxiliary, the Akademietheater, which has given distinction to the 1953 theatrical season. Its activities have undoubtedly been varied : Schiller's *Fiesco or the Genoese Conspiracy* and *Demetrius* shared the stage with Rattigan's *The Deep Blue Sea;* Shakespeare, with *Much Ado About Nothing* faced his ancient rival Tolstoy with his *The Power of Darkness;* Shaw was played side by side with Christopher Fry; Max Mell's *Apostle Play* with Giraudoux's *The Apollo of Bellac,* formed a very successful double bill directed by a young producer, Walter Davy. He also directed Harald Zusanek's *The Road to Cavarcere,* an almost new but already recognized author. This *Road to Cavarcere* is the story of the floods in the valley of the river Po and of an old woman (Helen Thimig) whom the distracted populace take for a witch and accuse of being responsible for the catastrophy. This play made a real impression and much is expected of this author's future.

In passing, a tribute must be paid to Attila Hörbiger, who gave a good performance in the Tolstoy play and also, with Paula Wessely in the Rattigan.

All the same, the great successes of the season were Fry's *Venus Observed* and Garcia Lorca's *Dona Rosita.* Both works are full of music and poetry. M. Gielen staged them with his usual skill. M. Raoul Aslan in *Venus Observed* and Mme Alma Seidler in "Rosita" both contributed by their performances to these well-deserved successes.

Two new plays by Austrian authors were less well received : *Donadieu,* pathos taken to excess, at the time of the Huguenots, and *Pyrrhus and Andromache,* by Ferdinand Brückner, a really superfluous treatment of a subject already dealt with by Euripedes and Racine.

Thanks to M. Leon Epp, director of the Volkstheater, Camus' *The Siege* has at last been seen in a production which deserves the fullest praise. M. Epp also put on *Mr. Mississippi's Wedding* by Dürrenmatt, *Merchants of Glory* by Pagnol, after several years' delay, and *The Heiress,* in the version of Henry James's novel by Ruth and Augustus Goetz.

The Josefstadtheater, under the new management of M. Haussermann seemed to take on a new lease of life, as was proved by two remarkable productions. The first was a stage adaptation of Kafka's *The Castle,* with Leopold Rudolf playing "Mr. K"; the other, *Joan of Lorraine* by Maxwell Anderson, with Hilde Krahl and Leopold Rudolf.

At the Couragetheater they discovered an "unreal" play by a gifted young author : *A Steamboat for Abaduna* by Kurt Benesch.

The smaller theatres have been active too, the Parkring as well as the Konzerthaus and the Esterhazy Palace. In particular, the Konzerthaus provided an excellent company, equally good in a tragedy by Odon de Horvath *On the way to Heaven* as in a political-literary cabaret show like the indescribable *Blockhead.*

We must not forget the plays produced by Jean Vilar at Vienna : *The Miser* and *Richard II,* the latter being better received than the former.

*

For 1954 the balance sheet is already more than satisfactory. At the Burgtheater Arthur Miller's *The Crucible,* produced by M. Gielen, Anouilh's *Colombe,* produced by Lothar. *The Big Decision,* a drama about St. Paul by Rudolf Henz and *An Angel comes to Babylon* by Dürrenmatt. To these must be added two engaging revivals : The classic *Minna von Barnhelm* of Lessing with Käthe Gold and a comedy of the day before yesterday, Schnitzler's *Liebelei,* with Hans Moser and Inge Konradi.

At the Volkstheater in addition to *Mississippi,* already mentioned, and Colette's *Gigi,* there is a

Dona Rosita, Federico Garcia Lorca. M : Joseph Gielen. D : Teo Otto. C : Erni Kniepert. Burgtheater, Wien. 1953. P : Rudolf Pittner.

CHRONIQUES DU MONDE

AUTRICHE

C'EST encore le Burgtheater — avec sa succursale de l'Akademietheater — qui a marqué l'année théâtrale 1953. Certes son activité a été diverse : *La Conjuration de Fiesque* et *Démétrius* de Schiller y voisinaient avec *The Deep Blue Sea* de Terence Rattigan; Shakespeare, avec *Beaucoup de bruit pour rien,* y retrouvait son vieil ennemi Tolstoï avec *La Lumière dans les Ténèbres;* Shaw voisinait avec Christopher Fry, le *Jeu des Apôtres* (Apostelspiel) de Max Mell avec *L'Apollon de Bellac* de Giraudoux — ces deux-ci d'ailleurs réunis dans une seule soirée très réussie par un jeune metteur en scène, Walter Davy. Ce dernier a également dirigé *La Route de Cavarcere,* de Harald Zusanek, un auteur à peine découvert et déjà consacré. Cette *Route* est l'histoire des inondations dans la vallée du Pô et d'une vieille femme (Helen Thimig) que le peuple affolé tient pour sorcière et accuse d'avoir causé la catastrophe. La pièce est très bien venue : on peut attendre beaucoup de l'auteur.

Applaudissons au passage, dans cette première nomenclature, Attila Hörbiger, qui a très bien joué la pièce de Tolstoï et, avec Paula Wessely, celle de Terence Rattigan.

Pourtant les grandes réussites de la saison auront été *En observant Vénus,* de Christopher Fry, et *Dona Rosita,* de F. Garcia Lorca. Les deux œuvres sont pleines de lyrisme et de poésie. M. Gielen les a montées avec son habituelle maîtrise. M. Raoul Aslan dans *Vénus,* Mme Alma Seidler dans *Rosita,* ont beaucoup contribué, par leur interprétation, à ces succès mérités.

On a moins bien accueilli deux nouvelles pièces d'auteurs autrichiens : *Donadieu,* pathétique à l'excès, qui se déroule au temps des Huguenots, et *Pyrrhus et Andromaque,* de Ferdinand Bruckner, version superflue d'un sujet qu'ont traité Euripide et Racine...

Grâce à M. Léon Epp, directeur du Volkstheater, on a vu enfin *L'Etat de Siège,* de Camus, dans une présentation qui mérite toutes les louanges. Le même animateur a révélé *Les Noces de M. Mississipi* (Die Ehe des Herrn Mississipi) de Dürrenmatt, *Les Marchands de gloire* de Pagnol (avec un retard de combien d'années...) et *L'Héritière* de Ruth et Augustus Goetz, d'après le roman de Henry James.

Le Théâtre Josefstadt, sous la nouvelle direction de M. Haussermann, semble prendre un nouvel essor, comme le prouvent deux remarquables spectacles. L'un est l'adaptation scénique du *Château* de Kafka, avec Leopold Rudolf dans le rôle de Monsieur K.; l'autre, la *Jeanne de Lorraine* de Maxwell Anderson, avec Hilde Krahl et Leopold Rudolf.

Au Théâtre Courage, on a découvert une pièce à demi irréelle d'un jeune auteur doué : *Un Paquebot pour Abaduna,* de Kurt Benesch.

Quant aux Théâtres de poche, ils ont été très actifs, au Parkring comme au Konzerthaus ou au Palais Esterhazy. Celui du Konzerthaus notamment a montré une troupe excellente, également apte à la tragédie d'un Odon de Horvath *(Vers le Ciel)* ou au cabaret politico-littéraire, comme l'inénarrable *Brettl vor dem Kopf.*

Signalons enfin, pour cette saison, les spectacles que Jean Vilar a joués à Vienne : *L'Avare* et *Richard II,* celui-ci plus admiré que celui-là.

*

Pour 1954, le bilan est déjà brillant. Au Burgtheater, *La Chasse aux Sorcières* d'Arthur Miller, mise en scène par J. Gielen; *Colombe,* de Jean Anouilh, mise en scène par Lothar; *La grande Décision,* un drame de Rudolf Henz à propos de saint Paul, et *Un Ange vint à Babylone,* de Dürrenmatt. Il y faut ajouter deux attachantes reprises : la classique *Minna von Barnhelm* de Lessing avec Käthe Gold, et, comédie d'avant-hier, *Liebelei* de Schnitzler avec Hans Moser et Inge Konradi.

Der Prozess (The Trial - Le Procès). G. von Einem - B. Blacher - H. Cramer. M : O.F. Schuh. D : C. Neher. Opéra de Vienne - Vienna Opera, 1953. P : Hans Hagen

Un Paquebot pour Abaduna. - A Steamboat for Abaduna. Kurt Benesch. M : Edwin Zbonek. D : Lorenz Withalm. Theater des Courage, Wien. 1953. P : Helmut Baar.

lovely production of Cocteau's *Bacchus*.

Among the Small theatres, always very interesting, mention must be made of *The Ballad of a Nude* at the Kaleidoskop, one of the best plays of Raimund Berger who died this year as did the producer, Berthold Viertel. The Esterhazy Palace put on Mauriac's *Fire from Heaven*, brilliantly played by Ruth Birk. The Parkring succeeding with admirable productions of *Caligula* by Camus and *Waiting for Godot* by Samuel Beckett.

The provinces have also done distinguished work. Excellent performances have been seen of Claudel's *Tobie and Sarah* at Innsbruck, and of two very different plays *The Incorruptible* by Hofmannsthal and *Mathis the Painter* by Hindemith at Linz.

★

Hindemith brings us to music. The Vienna Opera had the good fortune to keep that admirable producer, Oscar Fritz Schuh for some months. Schuh, with his keen sense of the needs and values of drama which is sung, knew how to revive those two long neglected masterpieces — Gluck's *Alcestis* and Verdi's *Macbeth*. On the other hand there was a new version in nine scenes of Kafka's *The Trial* by Boris Blacher and Heinz Cramer. Gottfried von Einem, in his score tried to mould into a real opera a text which helped him but little. Two ballets also gave distinction to the season — *Daphnis and Chloe* by Ravel and *Abraxas* by Werner Egk.

The Opera-Comique at Vienna, a branch of the Opera, gave us something modern with Menotti's very poor *The Medium* and Carl Orff's *The Clever One*, a work of some delicacy.

Having said this, the Vienna Opera stays what it always was. That is to say, a theatre where one can go every evening, and from which one comes out enchanted. Already this season during the first half of 1954, we have seen fascinating performances of Donizetti's *L'Elisire d'Amore*, Richard Strauss's *Intermezzo* and a superb *Julius Caesar* by Haendel in production by O. F. Schuh with artists such as Paul Schöffler and Irmgard Seefried.

Hanns WINTER.

★ ★

BELGIUM

Flemish-Speaking Theatre.

THE Flemish poet, Marcel Coole, whose début in the theatre we wrote of in our last number, came out with a new play *This Difficult Life* (Dit Moeilijk Leven). The author tells the story of a middle-class family, hard hit by the last war and the sufferings undergone during the Resistance; the exceedingly tense atmosphere culminates in the suicide of the young hero. This play is somewhat lacking in vitality and the character drawing is not convincing. However the high moral purpose evident in *This Difficult Life* gave distinction to the opening of the season at the Royal Flemish Theatre in Brussels.

At the National Theatre in Antwerp the productions of several foreign plays of importance must be mentioned : — in particular *Carmelite Dialogues* (Les Dialogues des Carmélites) in a noteworthy translation by the well known novelist Maurice Roelants, and *Venus Observed*. The same company had previously presented Christopher Fry's first play; by giving this new play — no easy task — it demonstrated its courage and its wish to pay homage to our present leading dramatists.

The same theatre has just celebrated the centenary of its foundation in the grand manner. This event was commemorated before a distinguished audience and not only recalled an important chapter in the history of our theatre but at the same time emphasised the important role played today by the " Koninklijke Nederlandse Schouwburg ".

No less important is the founding in Brussels of a new company of young players. " Het Kamertoneel " unashamedly sets out to be avant-garde. We are not premature when we say that it is sure to bring a profound influence to bear on the future of the Flemish theatre, and we can from the beginning applaud its dynamic quality and its laudable ambitions. " Het Kamertoneel ", which has undertaken productions in translation of Sartre, Genet, Adamov and Betti, has also distinguished itself through the discovery of certain Flemish authors too unconventional to be played in our bigger theatres. A mention should be made of *Boy*, a first play by the well-known poet G. Burssens — too literary and too confused a play unfortunately to deserve any great future — but also *Witness* (Getuigen) a play in one act by the young novelist Hugo Claus, which brings to light a very definite talent at the same time as a voice bursting with poetic and dramatic power. The subject of *Witness* is the straightforward story of the wrong done by the Spanish refugee Juan to the lover of a woman he has long desired; the witnesses are Juan's fellow factory workers; their " mythical " participation in the action and the strong impact of the story make them into something much more than just plain observers.

Jan GROOTAERS.

French-Speaking Theatre.

A new company, an off-shoot from an open-air Festival, the Spectacles de Beersel, has come into existence this season and is installed at the Théâtre des Galeries. A fruitful comparison could have been made last summer between the *Richard II*, presented at Avignon by Jean Vilar, and that presented by

Au Volkstheater, outre le *Mississipi* de Dürrenmatt déjà cité et *Gigi* de Colette, une très belle présentation du *Bacchus* de Cocteau.

Parmi les théâtres de poche, toujours très intéressants, notons, au Kaléidoskop, *La Ballade de l'Homme nu,* une des meilleures œuvres de Raimund Berger qui devait mourir cette année comme du reste le metteur en scène Berthold Viertel. Le Théâtre du Palais Esterhazy a joué *Le Feu sur la Terre,* de François Mauriac, brillamment interprété par Ruth Birk. Celui du Parkring, lui, a fait succéder au *Caligula* de Camus *En attendant Godot,* de Samuel Beckett, admirablement réalisé.

Les scènes de province se sont elles aussi distinguées. On a vu d'excellentes représentations à Innsbrück, *L'Histoire de Tobie et de Sara* de Paul Claudel; à Linz, deux œuvres difficiles : *L'Incorruptible* "(Der Unbestechliche) de Hofmannsthal et *Mathis le Peintre* de Hindemith.

★

Hindemith nous amène à parler du théâtre lyrique. L'Opéra de Vienne a eu la bonne fortune de retenir quelques mois Oscar Fritz Schuh, magnifique metteur en scène. Avec un sens aigu des nécessités et des valeurs du drame chanté, Schuh a su rajeunir ces deux chefs-d'œuvre depuis longtemps négligés que sont *Alceste* de Gluck et *Macbeth* de Verdi. D'autre part, une création : *Le Procès,* neuf tableaux de Boris Blacher et Heinz Cramer d'après le roman de Kafka. Dans sa partition, Gottfried von Einem a tout fait pour muer en opéra authentique un texte qui s'y prêtait fort peu. Deux ballets ont marqué aussi la saison : *Daphnis et Chloé* de Ravel et *Abraxas* de Werner Egk.

L'Opéra-comique de Vienne, lui, (succursale de l'Opéra) a monté une soirée moderne qui comprenait le bien faible *Médium* de Menotti et *Die Kluge* de Carl Orff, œuvre raffinée.

Ceci dit, l'Opéra de Vienne reste ce qu'il est. C'est-à-dire un théâtre où l'on peut aller chaque soir et d'où l'on sort chaque soir émerveillé. On l'a bien vu encore, en cette première partie de 1954, avec les réalisations prestigieuses de *L'Elixir d'Amour* (Donizetti), *Intermezzo* (Richard Strauss) ou d'un superbe *Jules César* de Haendel, dans une mise en scène d'O.F. Schuh, avec des artistes comme Paul Schöffler et Irmgard Seefried.

Hanns WINTER.

BELGIQUE

Théâtre d'expression néerlandaise

Le poète flamand Marcel Coole dont nous avons signalé les débuts au théâtre dans notre précédente chronique, a présenté une nouvelle œuvre dramatique. Dans *Dit moeilijk Leven* (Cette Vie difficile) l'auteur nous conte l'existence d'une famille moyenne, dont les membres ont été durement marqués par la dernière guerre et les souffrances subies dans la Résistance; l'atmosphère extrêmement tendue se rompt au dénouememn par le suicide du jeune héros. Cette œuvre manque encore de vie dans l'action et de vraisemblance dans l'élaboration des caractères. Cependant, l'ambition hautement morale, dont *Dit moeilijke Leven* témoigne, a marqué les débuts de la saison actuelle au Théâtre Royal Flamand de Bruxelles.

A Anvers, au Théâtre National, il faut signaler la création en néerlandais de plusieurs œuvres étrangères de première importance : notamment *Les Dialogues des Carmélites* dans une traduction remarquable du romancier bien connu Maurice Roelants, et *Venus Observed.* La même compagnie avant déjà présenté la première pièce de Christopher Fry; en mettant à l'affiche cette nouvelle œuvre — création difficile — elle a démontré son courage et son désir de servir les grands dramaturges contemporains.

Ce même théâtre vient de fêter de façon grandiose le centenaire de san fondation : c'est devant l'élite du pays que fut commémoré cet événement, qui non seulement retraça une page importante de notre passé théâtral, mais établit tout autant le rôle actuel du "Koninklijke Nederlandse Schouwburg".

La constitution à Bruxelles d'une nouvelle troupe de jeunes est un événement non moins important. "Het Kamertoneel" se présente résolument comme une troupe d'avant-garde : il n'est pas prématuré de prévoir que son rayonnement va influer profondément sur la vie théâtrale fla-

Agamennoon, Herwig Hensen.
M-D : Fred Engelen. Studio Nationaal Toneel, Anvers. 1952.
P : Reusens.

La Chasse aux Sorcières (The Crucible), Arthur Miller. (adapt : Herman Closson). M : Jacques Huisman. D : Denis Martin. Théâtre National de Belgique, 1953. P : Cayet.

Louis Boxus at Beersel. In some ways the Belgian players came nearest to the real Shakespeare. This same company began their winter season with an excellent production of *Julius Caesar* and this summer, at the Château at Beersel, they have given *Romeo and Juliet* as well as Supervielle's *The Sleeping Beauty* (La Belle au Bois).

In a somewhat mediocre season Arthur Miller's *The Crucible* (La Chasse aux Sorcières) at the Théâtre National stands out as a success of importance, given in an adaptation by Herman Closson. It was first-rate and to it must be added Michel de Ghelderode's *Barabbas*.

The Rideau de Bruxelles recently celebrated its tenth anniversary when due honour was paid to the services rendered to the theatre by Claude Etienne's enterprising company. This anniversary co-incided with the very real triumph achieved in this theatre by Jean Anouilh's *Waltz of the Toreadors* (La Valse des Toréadors). Among other successes of this company this season were *Rope* (La Corde) by Patrick Hamilton, *Edmée* by Bréal, and, in particular, *The Roundabout* (Le Carrousel) by Massimo Dursi.

The works of Jacques Deval, André Roussin, Sacha Guitry, and Roger Ferdinand are often to be seen at the Théâtre du Parc; this theatre has also devoted time to some very agreable productions of more difficult plays.

A distinguishing characteristic of the season has been the international rôle played by our companies. Last summer, while the Rideau de Bruxelles was playing in Italy, our National Theatre Company played Giraudoux's *Ondine* and Shaw's *Arms and the Man* (Le Héros et le Soldat) to appreciative audiences in London. This winter, while the National Theatre Company took to Paris its "in-the-round" production of Priestley's *An Inspector Calls* (Un Inspecteur vous demande), where it received universal applause, the Théâtre de Poche, in its turn, toured Italy. The culmination of this international slant came with an invitation to the National Theatre from the Venice Biennale where, *Barabbas* and *The Crucible* (La Chasse aux Sorcières) were given at the same time as the Théâtre du Parc was representing our theatre at the Paris Festival with *Built on Sand* (Bâti sur le Sable), by the young Belgian author André Daufel.

The recent launching of Television in Belgium has given further opportunities to actors and some of our best artists have been entrusted with the direction of the productions.

An International Festival of University Theatre was held from July 22nd-29th in the courtyard of the Belfry at Bruges in which seven countries took part, providing a very fruitful basis for comparisons.

Jules Delacre, who founded here the Théâtre du Marais on lines parallel with those of Jacques Copeau, has just died. With the departure of this eminent figure we suffer the loss both of an excellent producer and of a shrewd adaptor of Shakespeare.

Jean FRANCIS.

★ ★

FRANCE

THEATRE

A mere list of prize-winners would undoubtedly be insufficient to give a true picture of activities as varied as those of the Paris theatres. All the same, the prizes which have been awarded in recent months do help somewhat to pick out the most interesting achievements.

The Prix Molière, conferred on the best play for the first time by the critics, was awarded to the admirable *Don Juan* of Molière, produced by Jean Vilar at the Théâtre National Populaire and, by ten votes to eight, to *My name is Judas* (Un nommé Judas), a new and thoroughly worth-while play by Claude-André Puget and Pierre Bost, produced by Jean Mercure at the Comédie Caumartin. Jean Mercure also won the Prix de la Mise en Scène, awarded for the first time also, for two excellent pieces, *South* (Sud) by Julien Green at the Athénée and *The Pleasure of Honesty* (La Volupté de l'honneur) by Pirandello together with *Courtesy Call* (Une Visite de noces) by Alexandre Dumas Fils at the St. Georges.

The Grand Prix des Jeunes Compagnies was awarded to Jacques Fabbri for his *The Relapse* (La Vertu en Danger) by Sir John Vanbrugh and Jacques Fabbri confirmed his right to the award shortly afterwards with his production of P.A. Bréal's *The Hussars* (Les Hussards) at the Noctambules. For their sense of humour these Hussars would have also deserved the Prix Tristan Bernard which went to Michel André's *A Peaceful Nook*

mande et l'on ne peut que se réjouir dès maintenant de son dynamisme et de ses hautes ambitions. "Het Kamertoneel", qui a entrepris la création en traduction de Sartre, Geney, Adamov et Betti, s'est signalé aussi par quelques découvertes d'auteurs flamands, trop peu conformistes pour être joués sur nos grandes scènes. Il faut citer *Boy*, première pièce du célèbre poète G. Burssens — œuvre malheureusement trop littéraire et trop confuse pour mériter un grand avenir — mais aussi *Getuigen* (Témoins), pièce en un acte du genre "maudit", du jeune romancier Hugo Claus, qui révèle un talent des plus authentiques en même temps qu'une langue éclatante de force poétique et dramatique. Le sujet de *Getuigen* est le simple récit du mauvais coup que le réfugié espagnol Juan porte à l'amant d'une femme longtemps convoitée; les "témoins" sont les compagnons d'usine de Juan : leur participation "mythique" à l'action et à la tension du récit en font évidemment bien plus que de simples observateurs.

Jan GROOTAERS.

Théâtre d'expression française.

Une nouvelle compagnie, issue des "Spectacles de Beersel", festival de théâtre de plein air, est née cette saison et s'est installée au Théâtre des Galeries. Une fructueuse confrontation a pu être faite, l'été dernier, entre le *Richard II* réalisé en Avignon par Jean Vilar et celui que mit en scène Louis Boxus, à Beersel : en un certain sens, les comédiens belges paraissaient bien plus près de l'esprit shakespearien. Pour inaugurer la saison d'hiver, cette compagnie s'est signalée par une excellente réalisation de *Jules César* de Shakespeare. Cet été, au château de Beersel, elle a présenté *Roméo et Juliette*, ainsi que *La Belle au Bois* de Supervielle.

Dans une saison généralement médiocre, il faut, au Théâtre National, faire une place à part au succès le plus important des scènes belges : *La Chasse aux Sorcières* (The Crucible) d'Arthur Miller, dans une adaptation d'Herman Closson. Spectacle parfait auquel il faut joindre *Barabbas* de Michel de Ghelderode.

Le Rideau de Bruxelles a fêté son X° anniversaire et, à cette occasion, chacun a dit les éminents services rendus à la cause du théâtre par la courageuse compagnie de Claude Etienne. Cet anniversaire coïncidait avec le véritable triomphe remporté sur cette scène par *La Valse des Toréadors* de Jean Anouilh. D'autres succès du Rideau de Bruxelles, cette saison, furent *La Corde* de P. Hamilton, *Edmée* de Bréal et, surtout, *Le Carrousel* de Massimo Dursi.

Jacques Deval, André Roussin, Sacha Guitry, Roger Ferdinand occupent très souvent la scène du Théâtre du Parc; néanmoins ce théâtre a réservé quelques belles soirées à des œuvres plus difficiles.

Ce qui marque spécialement la saison, c'est la définitive accession de nos troupes au plan international. L'été dernier, Londres avait réservé à notre Théâtre National, venu lui jouer *Ondine* de Giraudoux et *Le Héros et le Soldat* de Shaw, un accueil attentif, tandis que le Rideau de Bruxelles faisait un séjour en Italie. Cet hiver, alors que le Théâtre National prolongeait à Paris ses représentations d'*Un Inspecteur vous demande* de Priestley (mise en scène en rond), faisant autour de lui l'unanimité dans la louange, le Théâtre de Poche, à son tour, prenait le chemin de l'Italie. La consécration définitive sur le plan international vient enfin avec l'invitation adressée par la Biennale de Venise au Théâtre National, qui y présentera *Barabbas* et *La Chasse aux Sorcières*, au moment même où le Théâtre du Parc représentera notre pays au Festival de Paris avec *Bâti sur le Sable* du jeune auteur belge André Daufel.

★

Le démarrage de la Télévision belge vient d'ouvrir aux comédiens de nouveaux débouchés et quelques-uns des meilleurs artistes se sont vu confier la direction des mises en scène.

Du 22 au 29 juillet 1954, Bruges a vu se dérouler, dans la cour du Beffroi, un Festival international du Théâtre Universitaire auquel participèrent sept pays, fournissant ainsi l'occasion d'une confrontation fructueuse.

Jules Delacre qui, dans une ligne parallèle à Jacques Copeau, avait fondé chez nous le Théâtre du Marais, vient de mourir. Avec cette éminente figure, nous perdons en outre un excellent metteur en scène et un adapteur avisé de Shakespeare.

Jean FRANCIS.

★ ★

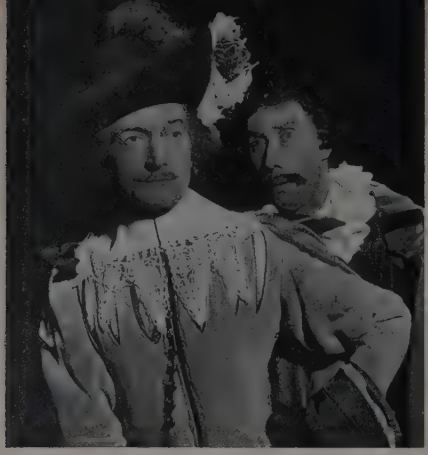
FRANCE

Théâtre Dramatique

Les palmarès sont sans doute insuffisants pour rendre compte de l'ensemble d'une activité aussi diverse que celle des théâtres parisiens. Pourtant les prix qui ont été attribués ces derniers mois aident assez bien à distinguer les réalisations les plus intéressantes.

Le Prix Molière, prix du meilleur spectacle décerné pour la première fois par les critiques, est revenu à l'admirable *Don Juan* (de Molière) mis en scène par Jean Vilar au T.N.P., par dix voix contre huit à *Un nommé Judas*, œuvre nouvelle, noble, généreuse, de Claude-André Puget et Pierre Bost, mise en scène par Jean Mercure à la Comédie Caumartin. C'est Jean Mercure qui a obtenu d'autre part le Prix de la Mise en Scène, décerné aussi pour la première fois, pour deux spectacles excellents, *Sud* de Julien Green (Athénée) et *La Volupté de l'Honneur* de Pirandello, accompagné d'*Une Visite de Noces* d'Alexandre Duma Fils (St. Georges).

Le Grand Prix des Jeunes Compagnies a récompensé Jacques Fabbri qui avait présenté *La Vertu en Danger* de Sir John Vanbrugh, et Jacques Fabbri devait confirmer cette distinction en créant peu après l'originale tragi-comédie de P. A. Bréal, *Les Hussards* aux Noctambules. Pour leur humour sensible, ces *Hussards* auraient mérité le prix Tristan Bernard qui a encouragé la première comédie (comédie-vaudeville assez convenue mais habile) de Michel André, *Le Coin Tranquille* (Th. Michel), ex-



Jean Vilar (Don Juan) et Daniel Sorano (Sganarelle) dans **Don Juan**, de Molière. M : Jean Vilar. C : Léon Gishia. Théâtre National Populaire. Paris. 1953. P : Bernand.

(Le Coin Tranquille), a light comedy, "nice" but clever, at the Theatre Michel, bracketed with *Hamlet of Tarascon* (Hamlet de Tarascon) by Jean Canolle at the Theatre La Bruyère. The title aptly describes the humurous trend of the play. *Azouk,* the first work of Alexandre Rivemale, full of humour and feeling, could equally well aspire to this prize, enchantingly played as it was by the Grenier-Hussenot company at the Théâtre Fontaine. Only, when the prize was awarded, the assured success of *The Hussars* and of *Azouk* should have incited the judges to give an outside chance to plays produced subsequently.

Perhaps, however, the two most important works of the season seem to me to be *The Husband, Wife, and Murder* (Le Mari, la Femme et la Mort) by André Roussin, at the Ambassadeurs, and *Good Riddance* (Comment s'en débarrasser) by Eugène Ionesco at the Théâtre Babylone. Both deal in different ways with misunderstandings between husband and wife and with the drama or dramas to which such incomprehension can lead.

Roussin's farcical comedy states its theme with all the force of a really great talent, in a realistic and banal decor, the summer-house of humble people in a Paris suburb. The determination of a wife that the husband whom she has married solely for material reasons, should die, knowing well that in due course he will do so for natural reasons, and the manner in which the husband all unconsciously escapes from the different attempts to murder him, build up a contrast which is really funny.

The realism of the tragi-comedy of Ionesco rises into the realms of fantasy through his unusual powers of invention. Murder is nothing unusual to the husband and wife; it is that of their happiness represented by a corpse which grows unceasingly in bulk and which gradually and horribly intrudes its way into their little home. For the greater part of the play the author underlines the ease with which the characters face the situation with an originality and humour, the symbolism of which is disturbing.

It would not be easy to forget the strange poignancy, in its better moments, of *An Evening of Forfeits* (La Soirée des Proverbes) by Georges H. Shéadé a poetic drama, charged with symbolism, with which the Madeleine Renaud - Jean - Louis Barrault company opened the Petit Théâtre Marigny.

Another theatre, luxuriously decorated, the Théâtre des Arts, was opened under the direction of Madame Roubé-Jansky. Colette's *Gigi* recalled the piquant charm and anachronisms of Parisian society at the end of the ninteenth century, other aspects of which were recalled by Maupassant's *Bel-Ami,* cleverly adapted for the stage by F. Dard, at the Renaissance.

It is, on the other hand, the modern tone of the witticisms, written a century ago, by Henri Monnier which give value to the collecting together of some of his most celebrated sketches, under the title of *Crinolines and Guillotines* (Crinolines et Guillotines) at the Gaité Montparnasse.

The National Theatre of Belgium enjoyed a long success with Priestley's *An Inspector Calls* (Un Inspecteur vous demande) produced in-the-round at the, Theatre La Bruyère as well as the Italian Gobbi company at the Comédie des Champs-Elysées.

One more event worthy of note is that André Roussin's *The Little Hut* (La Petite Hutte) had a run of fifteen hundred consecutive performances at the Nouveautés and *Hush-a-bye Baby* (Lorsque l'Enfant paraît), by the same author, which has taken its place, has passed its thousandth performance.

Paul-Louis MIGNON.

La Volupté de l'Honneur (The Pleasure of Honesty), Pirandello. M : Jean Mercure. D : Leonor Fini. Théâtre Saint Georges, Paris. 1953. P: Bernand. Prix de la Mise en Scène 1953-54.

acqueline Gauthier, Jane Marken et ernard Blier dans **Le Mari, la emme et la Mort,** André Roussin. : Louis Ducreux. D : G. Wakhe-itch. Théâtre des Ambassadeurs, Paris. 1954. P : Bernand.

equo avec *Hamlet de Tarascon* e Jean Canolle (Th. La ruyère), dont le titre suggère récisément la recherche comi-ue. *Azouk,* première pièce d'Ale-andre Rivemale, pleine d'humour de sensibilité, elle aussi, et ort joliment interprétée par la ompagnie Garnier-Hussenot au h. Fontaine, pouvait y préten-re également. Seulement, lorsque prix fut décerné, le succès ffirmé des *Hussards* et d'*Azouk* ut inciter les jurés à donner une chance supplémentaire à des spectacles plus neufs.

Cependant les deux œuvres les plus importantes peut-être de la saison me paraissent *Le Mari, la Femme et la Mort* d'André Roussin, aux Ambassadeurs, et *Comment s'en débarrasser* d'Eugène Ionesco au Théâtre Babylone. Elles traitent toutes deux à leur manière de l'incompréhension de l'homme et de la femme dans le couple et du drame ou des drames qui peuvent découler de ce malentendu.

La comédie-farce de Roussin expose le sujet avec une verve d'un bien grand talent, dans un décor réaliste banal, le pavillon de petites gens dans la banlieue de Paris. L'obstination de la femme à faire mourir un mari qu'elle n'a épousé que par intérêt, avec l'assurance qu'il succomberait bientôt de mort naturelle, et l'inconscience avec laquelle le mari échappe aux différentes tentatives de meurtre, créent un contraste d'un haut comique.

Le réalisme de la tragédie-bouffe de Ionesco atteint au fantastique par son invention insolite. Le meurtre est commun aux époux, il est celui de leur bonheur figuré par un cadavre qui ne cesse de grandir et envahit monstrueusement leur petit logement. Dans la plus grande partie de son ouvrage, l'auteur tire du naturel avec lequel ses personnages considèrent la situation, des effets d'un comique original, inquiétant par ce que le jeu a de symbolique.

On n'oubliera pas l'étrangeté poignante dans ses meilleurs moments, de *La Soirée des Proverbes* de Georges Shéhadé, drame poétique chargé de symboles avec lequel la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault a inauguré le Petit Théâtre Marigny.

Une autre salle, luxueusement décorée, s'est ouverte à l'enseigne du Théâtre des Arts sous la direction de Mme Roubé-Jansky. *Gigi* de Colette y a développé les charmes piquants et anachroniques de cette société parisienne de la fin du XIXe siècle dont *Bel-Ami* de Maupassant, adapté habilement à la scène par F. Dard, a évoqué d'autres aspects à la Renaissance.

C'est au contraire le ton moderne des saynettes écrites il y a un siècle par Henri Monnier qu'a mis en valeur le spectacle de la Gaité Montparnasse rassemblant sous le titre de *Crinolines et Guillotines* certaines de ses pochades les plus célèbres.

Le Théâtre National de Belgique a connu un long succès avec *Un Inspecteur vous demande* de Priestley, mis en scène dans le "rond" au Théâtre La Bruyère, de même que la Compagnie italienne des Gobbi à la Comédie des Champs-Elysées.

Fait notable enfin, aux Nouveautés, *La Petite Hutte* d'André Roussin avait eu 1.500 représentations consécutives; *Lorsque l'Enfant paraît* du même auteur, qui la remplace à l'affiche, a dépassé la millième.

Paul-Louis MIGNON

Comment s'en débarrasser, Eugène Ionesco. M : Jean-Marie Serreau. D : Jacques Noel. Théâtre Babylone, Paris. 1954. P : Bernand.

Symbole du bonheur détruit, un cadavre gigantesque envahit progressivement la demeure d'un couple.

A gigantic corpse, the symbol of dead happiness, by degrees invades the home of husband and wife.

OPERA

M. Maurice Lehmann has done well to repeat the achievement of *Les Indes Galantes* at the Opera with the sumptuousness of his *Oberon*. The score, one of Weber's least mature, justified, by its fairy-tale subject, a de luxe production. If some of the scenes seem somewhat too conventionally Oriental, others — the flying ballet, the final apotheosis, the forest scene — roused the marvel and admiration of tens of thousands of spectators, thanks to the talent of Jean-Denis Malclès. This *Oberon*, vocally and orchestrally perfect, amazingly "engineered" and lit, and staged in the grand manner, does all honour to France's premier Opera House.

At the Opera also we have seen Rossellini's version of Claudel's and Honegger's *Joan at the Stake* (Jeanne au bûcher). Where in *Oberon* Lehmann repeated and followed the classical tradition, Rossellini aimed at discarding it. It was a pity that certain conc sions (pieces of projected pa ted scenery, realistic crowds a historical costumes) spoiled some way a perfectly defensil conception. Ingrid Bergman physically suited for the saint Domremy, but her accent d not suit well the lyricism Claudel... Still there were alwa the transcendental beauties of t Honegger score perhaps som what attenuated...

André BOLL

★

GREECE

IN 1953 the Greek Theatre had no exceptional productions nor outstanding successes, but was content to consolidate its position.

As far as its official policy allowed, the Greek National Theatre kept an equal balance between the different types of play. It presented two classical pieces : a revival of Sophocles' *Electra*, with Katina Paxinou, and a new production of Euripedes' *Hippolytus*. M. Rondiris, the director of the National Theatre, was responsible for this production, and his handling of the Chorus was remarkable for its vigour and style.

Two contemporary Greek plays were also produced : *Countess Valeri's Secret* by Gregory Xenopoulos, takes place in Zante, and deals with the degradation happening in the "caste" system. In this play Mme Kyveli made her long awaited return to the stage. *The King and the Dog*, by M. Spiro Melas is a study of the philosopher Diogenes, and his evolution towards cynicism. *Dawn, and Night in Epachtos*, by Dimitri Bogris, are two patriotic plays.

Uncle Vanya by Tchekov, completed the season.

Two independant companies have also served their national authors well. The Marika Kotopouli Company produced three plays by A. Sakellarios and Chr. Yannakopoulos. *Thanassakis, Politician*, is a satire which was awarded the Xenopoulos prize for the best play of the year. *Warrant for Arrest* tells of the tribulations of the tax-payer. *The Marchioness of the Mean Streets* pilories the misdoings of the "beauty contest". The same company also produced *A Liar is Required* by D. Psathas, which is another political satire.

The Basile Logothetidis Company also produced two plays by A. Sakellarios and Chr. Yannakopoulos (making five plays all !). *Rena on the Loose* co cerns the absurdities of misp ced jealousy. *The Lion Cubs* about a series of "quid p quo's" which imperil a you wife's virtue. The same compa produced other plays by Gre authors : *Love's Vitamins* George Roussos, a satire on t medical profession, and *Sm Please !* by D. Yannoukak which is about a philanderer w pretends to be his twin broth

Besides *The Master of Forg* by Ohnet and *Intrigue and Lo* by Schiller, the Costa Moussou Company revived a very impo tant Greek play *Popularo* Gr. Xenopoulos. This play co trasts the rising tide of the ord nary man and the privileges of dying class.

These beautifully finished pr ductions had more than a hundr performances.

The Lambeti - Pappas - Ho Company presented a wide sele tion of modern works starti with Ibsen's *A Doll's House* a finishing with good popular the tre such as *My three Angels* Husson, and *At a Venture* Sauvageon, and taking in a fr adaptation by M. St. Spiliot poulos of Schnitzler's *Liebel*

In their open air theatre, t Katerina Company presented *T Cuckoo in the Nest* by Ben Tr vers, *Madame President* by He nequin and Veber, and *Topa* by Pagnol. This gay program was helped by the present fashi since the return of Feydeau, a it gave ample opportunity f Mimi Photopoulos to display h gifts as a comedienne.

Le Roi et le Chien (The King a the Dog), Spiro Mélas. M : D. Ro diris. D : Cl. Clonis. C : A. Phok Théâtre Royal, Athènes. 1953.

éâtre Lyrique

Renouvelant l'exploit des *Indes lantes,* M. Maurice Lehmann us a gratifiés, en son Opéra, n somptueux *Obéron.* La par- ion, une des moins développées Weber, justifiait, par son su- t féerique, une ample mise en ène. Si certains tableaux nous t paru d'un orientalisme un u conventionnel, d'autres — le llet volant, l'apothéose finale, forêt — dûs au talent de Jean- enis Malclès, ont suscité l'émer- illement de dizaines de milliers sique, Rossellini vise, lui, au dé- de spectateurs. Vocalement et instrumentalement parfaitement au point, remarquablement "machiné" et éclairé, ce nouvel *Obéron* monté dans la grande tradition du genre, est tout à l'honneur de la première scène lyrique de France.

En ce même Opéra, nous avons assisté à la version Rossellini de *Jeanne au Bûcher* de Claudel et Honegger. Là où dans *Obéron* Lehmann poursuit, tout en la renouvelant, la mise en scène claspouillement. Nous regretterons que certaines concessions (fragments de décor peints projetés, foules réalistes, costumes historiques) aient partiellement nui à une conception parfaitement défendable. Ingrid Bergman est physiquement la sainte de Domremy, mais son accent s'accommode assez mal du lyrisme Claudélien... Subsistaient toutefois les vertus transcendentales de la partition d'Honegger, peut-être un peu amenuisées...

André BOLL

GRÈCE

N 1953, le théâtre n'a connu en Grèce ni événement ex- ptionnel ni succès retentissant. ais il a affirmé sa volonté de aintenir et de consolider ses sitions.

Dans la mesure où le lui per- et sa destination officielle, le héâtre National de Grèce a fait sort équitable à tous les gen- s. Le drame antique y a connu ux réalisations d'envergure : la prise d'*Electre* de Sophocle, ec Katina Paxinou, et la nou- lle mise en scène d'*Hippolyte* Euripide. M. Rondiris, direc- ur du Théâtre, a su donner au œur une vie, une plasticité et style extrêmement attachants.

Des pièces grecques contempo- ines y ont été également mon- es. *Le Secret de la Comtesse aleri,* de Grégoire Xénopoulos, situe à Zante et dépeint l'avi- ssement de l'esprit de caste; ce t l'occasion pour Mme Kyveli faire une rentrée attendue. *e Roi et le Chien,* de M. Spiro élas, est centré autour du phi- sophe Diogène et montre son olution vers le cynisme. *Aube Nuit à Epachtos* de Dimitri ogris, sont deux œuvres patrio- ques.

Oncle Vania de Tchekhov com- était ce répertoire.

Deux troupes non-subvention- ées ont bien servi, elles aussi, s auteurs nationaux. La Com- agnie Marika Kotopouli a joué ois pièces d'A. Sakellarios et r. Yannakopoulos. *Thanassakis, Homme politique* est une satire qui a eu le Prix Xénopoulos pour la meilleure pièce de l'année. *Mandat d'Arrêt* relate les tribulations du contribuable-type. *La Marquise du Quartier Populaire* cloue au pilori les méfaits des concours de beauté. La même troupe y a ajouté *On demande un Menteur,* de D. Psathas, qui moque aussi la vie politique.

La Compagnie Basile Logothetidis a présenté deux pièces encore d'A. Sakellarios et Chr. Yannakopoulos (ce qui leur fait cinq pièces !) : *Réna à la Dérive* tourne autour des cocasseries d'un jaloux imaginaire, *Les Lionceaux* sont l'objet d'une série de quiproquos qui mettent en péril la vertu d'une épouse. La même compagnie a monté deux autres pièces grecques : *Vitamines d'Amour,* de Georges Roussos, satire de la médecine, et *Souriez, s'il vous plaît,* de D. Yannoukakis, sur un libertin qui se fait passer pour son jumeau.

Outre *Le Maître de Forges* d'Ohnet et *Intrigue et Amour* de Schiller, la Compagnie Costa Moussouri a repris une pièce importante du théâtre grec : *Popolaro,* de Gr. Xenopoulos, qui oppose la marée montante des hommes nouveaux aux privilèges d'une classe déclinante.

Ces ouvrages, d'une exécution très achevée, ont dépassé la centième.

La Compagnie Lambéti-Pappas-Horn a effectué un large tour du théâtre moderne en partant d'Ibsen, avec *Maison de Poupée,* pour arriver au boulevard de qualité — *La Cuisine des Anges* d'Husson et *Au petit Bonheur* de Sauvageon — en passant par *Liebelei* de Schnitzler, largement adaptée par M. St. Spiliotopoulos.

La Compagnie Katérina, dans son théâtre de verdure, a accueilli *Un Coucou dans le Nid,* de B. Travers, *La Présidente* de Hennequin et Veber, *Topaze* de Pagnol. C'était un répertoire gai, que la vogue actuelle aide depuis le "retour" de Feydeau, et qui permettait à Mimi Photopoulos d'étaler ses dons de comédienne comique.

La Compagnie Basile Diamantopoulos (Théâtre Do-Ré), avec la collaboration permanente du

trigue et Amour - Intrigue and Love, hiller. M : Dinos Yannapoulos. C : Jean Stephanellis. Théâtre Costa oussouri, Athènes. 1953. P : Megalokonomou.

The Basil Diamantopoulos Company — Do-Re Theatre — for whom Charles Koun is permanent producer, took part in the hommage paid this year to the memory of G. Xenopoulos by producing his *Flower of Levant.* They also put on excellent productions of *Naples Millionaire* by E. de Filippo, and *Man, and Virtue,* by Pirandello.

★

BEAST

The National Lyric Theatre, which is State subsidized, as usual presented an international programme. The high-light of the season was the production, in Greek of *The Marriage of Figaro.*

The progress made by the traditional folk-lore ballet must also be included. Mme. Dora Stratou's Company, now officially recognized, carried Greece's national dances to France, America, and Canada. Madame Rallou Manou's Company draws its inspiration mainly from dances popular in the neighbourhood Athens.

To finish we should like mention an all female comp of puppeteers directed by M Helene Theochari-Perraki. T performances are similar to Punch and Judy show, with t mes often drawn from local a traditional lore. Although des ned specially for children th shows have also attracted a c siderable adult audience.

The Hellenic Centre of the I

★

INDIA

BALLET and dancing took precedance over other forms of art in the Indian theatre in 1953. The most striking contribution of the year was Mr. Shanti Bardhan's *Scenes from the Ramayana,* given in puppet style, first in January in Bombay and later in New Delhi. Mr. Shanti Bardhan had already composed two well-known ballets : *Immemorial India* and *The Discovery of India,* this latter one being based on a book of the same name by the Prime Minister, Mr. Jawaharlal Nehru.

This particular form of dancing is derived from the "Kathputlis", string marionettes with a long tradition in the countriside and towns, which depicts scenes from well-known epics such as the "Ramayana" and the the "Mahabharata" or from every-day life. While this jerky and highly stylized technique may seem somewhat artificial to a western spectator, it provides rich entertainment for an Indian audience with its colourful and original costumes and masks personifying nobles, beautiful women, demons, birds and animals of the forest in simple symbolic settings — a hut or a throne.

Another form of dancing, in the Baharata Natya manner, was given before a vast audience in the open-air theatre of the Indian Railways Centenary Exhibition at New Delhi by that accomplished dancer, Mrs. Indrani Rehman. As on previous occasions, her greatest assets were the ease and lightness with which she danced, thus impressing the public with her faultless Baharata Natya technique.

Another Baharata Natya dancer of distinction, who visited the capital about the same time, was Kumari Kamala, from the South. She is only 17, but shows a profound knowledge of this most highly developed style of Indian dancing. She attracted a huge audience who found her performance exquisite.

Towards the end of the year a group of dancers, also from the South, headed by Mr. Gopinath, came to New Delhi. He first played the role of a hunter and then that of a musician descended from the heavens, which he depicted with a wide range of facial expressions.

The Anton Dolin Ballet tour was, in quite a different category, an important event of the year. He was accompanied by Madame Svetlova and Mr. John Gilpin. In spite of the lack of setting, and a full orchestral accompaniment, it was indeed a rare occasion, not within easy reach of audiences in India, whose abundant appreciation was certain proof of their gratitude.

In January 1954 there was a rich feast of folk-dancing from practically every part of India for the celebration of Republic Day. Dancers from Assam, Bihar, Bombay, Himachal Pradesh, Hyderabad, Madhya Bharat, Manipur, Orissa, Punjab, Patiala and the east Punjab States' Union, Rajasthan, Saurashtra, Uttar Pradesh, and west Bengal met together at New Delhi and provided a varied fare dra from Indian tradition and l both past and present. A l open-air stage had been built the centre of the Sports Stadiu where for two days ten thousa people watched the dancing. common with folk dancing t world over, their themes were tilling the soil, harvesti ploughing, merry-making, lov play, prayer, hunting, warfa fratricidal feuds etc. The lege of the Lord Krishna, arou whom has gathered a great d of both romance and devotio formed the subject-matter many delightfully erotic danc The Gaddi dance from Himach Pradesh and the Bhangra dan from the Punjab, in which 30 50 dancers participate, created mass effect, while the Siddi dan from Hyderabad, with an Af can origin dating back to t 14th century, gave some eviden of the manifold foreign influe ces on our art.

India's leading actor, Mr. P thvi Raj Kapoor with his co pany of about 100 people, co pleted another tour through t country with a repertoire of h well-known plays, to which he h now added *Kalakar.* He play for two weeks on the open-a stage of the Railway Centena Exhibition. Although he had pe formed in the capital only s months previously, he played packed houses from first to la

Another company also prese ted two shows on the same stag This was the Bombay Marat Sahitya Sangh, a well-known a successful professional theatric company, a rarity in this cou try. They played a historical dr ma, *Bhau-Bandki* by K. P. Kh dilkar and *Khadastak* a come by S. P. Joshi. While there w good acting, the Marathi co pany did not pay sufficie

tteur en scène Charles Koun, participé à l'hommage rendu tte année à la mémoire de Xénopoulos en montant sa *eur du Levant.* Elle a représenté aussi, toujours dans un excellent style dramatique, *Naples llionnaire* d'E. de Filippo, et *Homme, la Bête et la Vertu,* Pirandello.

★

Le Théâtre lyrique national, i reçoit des subsides de l'Etat, assuré, comme d'habitude, la vie d'un répertoire universel. La date la plus marquante aura été la création en langue grecque des *Noces de Figaro* de Mozart.

Ajoutons encore l'essor pris cette année par le ballet à caractère folklorique. La compagnie de Mme Dora Stratou, officiellement reconnue aujourd'hui, a révélé la danse populaire grecque en France, aux Etats-Unis et au Canada. La compagnie de Mme Rallou Manou, elle, s'inspire surtout de la danse qui vit dans les quartiers populaires d'Athènes.

Enfin, notons l'activité d'un groupe féminin qui a animé, sous la direction de Mme Hélène Théochari-Perraki, un théâtre de poupées. C'est l'équivalent du guignol. Destinée aux enfants, cette entreprise a séduit pas mal d'adultes. Elle emprunte souvent son répertoire au patrimoine régional de la tradition grecque.

Centre Hellénique de l'I.I.T.

★

INDE

'EST le ballet et la danse qui ont continué à dominer la e du spectacle aux Indes. La us remarquable nouveauté est ballet de M. Shanti Bardhan, *ènes du Ramayana,* en style de arionnettes, créé en janvier 53 à Bombay, et repris à la ouvelle-Delhi. Shanti Bardhan ait déjà réalisé deux ballets meux : *L'Inde immémoriale* et *Découverte des Indes,* ce der-er d'après un livre du même re dû au Premier Ministre ehru.

Ce style particulier dans la nse est inspiré par les "kathtlis", ces marionnettes à fil ères à la tradition indienne, ns les campagnes comme dans s villes, et qui racontent des ènes de vieilles épopées telles e le Ramayana ou le Mahabhata, ou de la vie quotidienne us familière. Le spectateur occidental trouverait peut-être artificiel ce style saccadé et fortement stylisé. Mais le public indien prend beaucoup de plaisir à ces costumes originaux et colorés, à ces masques qui désignent les personnages : nobles, belles dames, démons, oiseaux, animaux de la forêt, à ces décors symboliques : un trône..., une hutte...

Un autre spectacle chorégraphique, dans le style Bharata Natya celui-ci, a été monté, devant un public nombreux au théâtre de plein air de l'Exposition du Centenaire des Chemins de Fer à la Nouvelle-Delhi. Il était assumé par une danseuse accomplie, Mme Indrani Rehman. Comme toujours, on a apprécié l'aisance et la légèreté qui caractérisent son talent et rendent le public sensible au plus impeccable style Bharata Natya.

Une autre danseuse de style Bharata Natya, venue du Sud, passa par la capitale au même moment. Elle s'appelle Kumari Kamala et n'a que dix-sept ans. Mais elle témoigne déjà d'une profonde connaissance de ce style, le plus accompli, de la danse indienne. Elle attira un très nombreux public qui l'a jugée exquise.

A la fin de l'année, un groupe de danseurs du Sud est arrivé à la Nouvelle Delhi. En tête, M. Gopinath, qui y incarnait un chasseur, puis un musicien du ciel, et qui montra un visage d'une expressivité étendue.

La tournée du Ballet d'Anton Dolin a été, dans un ordre très différent, un fait important de l'année. Le danseur-chorégraphe était accompagné de Mlle Svetlova et de M. John Gilpin. Malgré l'absence de décors et d'un accompagnement orchestral complet, ce fut un événement pour le public indien qui est assez étranger à cette forme d'art mais l'étudie et la commenta beaucoup.

En janvier 1954, une fête

enes from the **Ramayana,** ballet by anti Bardhan. C : Harshad. Little llet Troupe. Open Air Theatre, lway Centenary Exhibition, New Delhi. 1953.

Hum Hindustani (We Indians - Nous, Hindous), R.G. Anand. S tantra Bharat Mills Theatre, New Delhi. 1954. P : N.P. Sh

This comedy - about the daughter of a Panjabi family who f in love with the son of a Madrassi family — brings before us little parochial prejudices which embitter interregional relati

Cette comédie en hindoustani met en lumière les préjugés région qui empêchent une union entre deux familles, l'une Panjabi, l'au Madrassi.

attention to settings and lighting, and to adjusting the length of its plays to suit present-day conditions of living, which do not permit of plays lasting from three to four hours. But they acted remarkably well, and presented with pride their two leading stars — Mr. Keshava Rao Date, and Mrs. Durgabai Khote, the latter having now earned a stage and screen reputation throughout the country.

Among the companies from overseas we again welcomed Mr. Eric Elliott, this time with an American repertory company. He gave us Tennessee William's *The Glass Menagerie,* F. Hugh Herbert's *The Moon is Blue,* Jan de Hartog's *The Four Poster* and Sacha Guitry's *Sleeping Partners,* in the English adaptation by Sir Seymour Hicks. Mr. Elliott acted himself and was ably supported amongst others by Miss Betty Jensen a Mr. Frank Cassidy. The perf mances of American plays w supplemented by scenes fr Shakespeare whose appeal to dian audiences is inexhaustil

New Delhi's Unity Thea made a bold presentation T. S. Eliot's *The Cocktail Par* produced by Mrs. Homai Desto The Army Headquarters Dran tic Society presented Phi King's *See How they Run,* farce which provided a lot of f and entertainment.

The cause of the juvenile th tre was advanced by the holdi of a Festival by the Childre Little Theatre in Calcutta. T organisation has now its o orchestra and constructed a lar stage with a proscenium of abo sixty feet. The programme inc ded music, dances, skits and few serious pieces. India's mous dancer, Uday Shank with whom Children's Thea has ever been a dream, was p sent at the Festival.

G. S. KHOSLA

★

ITALY

THE 52-53 season opened in a most hopeful atmosphere with the production at the Teatro Valle in Rome of *Hamlet,* ("Amleto"), played by Vittorio Gassmann, a more than promising young actor with an excellent supporting company from amongst the best players in the Italian theatre today. The production by Luigi Squarzina, the translator, and Gassmann himself was designed so as not to isolate the Prince of Denmark, except in the ideal sense, by surrounding him with a solid barrier of incomprehension. Hamlet was thus able to justify fully his eternal procrastination in his search for complete loyalty. The result was a faithful interpretation of the essence of the character, seen as a noble soul, overwhelmed by the collapse of his moral convictions but at the same time determined to lighten the surrouding darkness, though ever uncertain of which road to take. His interpretation was unanimously agreed to be the most convincing of the last fifty years.

Immediately afterwards, this company embarked upon a very exciting experiment — the first production ever of Seneca's *Tieste.* This gave rise to much controversy in which philologists and historians of all sides took part. Annibale Ninchi (Tieste), an actor well known for his performances in the Greek classics at Syracuse, achieved a personal success.

Another lively and much discussed success was that of t Teatro Eliseo company in Ro in Goldoni's *La Locandiera,* pr duced by Luchino Visconti. V conti reduced to a minimum t eighteenth century character Goldoni's masterpiece, conferri upon it a realistic rather than literary flavour. Rina More played Mirandolina. The dec exquisitely following the Long tradition of colours, was by M randi.

In Chekov's *The Three Siste* also at the Eliseo, the same dire tor adhered much more strict to the spirit of his text. With particularly light set for the fi act, a rather sombre one for t second, and the third act, thr quarters immersed in a pale lig filtered through the branches the birch trees in the fourth a the actors expressed the smili sense of desolation which is ch racteristic of this play. Le happy was the production

ɔmptueuse réunit des danses ɔlkloriques de toutes les parties e l'Inde pour les cérémonies de Journée de la République. ssam, Bihar, Bombay, Hima-ıal Pradesh, Hyderabad, Ma-hya Bharat, Manipur, Orissa, unjab, Patiala, Rajasthan, Sau-ıshtra, Uttar Pradesh et Ben-ale occidental réunirent à la Vouvelle Delhi, dans un grouil-ement bariolé, le passé et le pré-ent de l'histoire ou de l'expé-ence indienne. On avait con-ruit une grande scène ouverte, u milieu du Stade national des ports. Dix mille spectateurs ssistèrent à ces deux journées. es thèmes étaient ceux de tou-es les danses populaires du ıonde : le labour et la moisson, joie, la chasse, la prière, la aine, l'amour. Nombre de dan-es érotiques évoquaient le dieu Krishna qui a inspiré tant de ɔmanesque dévotion. Par con-re, la danse Gaddi du Himachal Pradesh et la danse Banghra du Punjab créaient des effets de nasse avec leurs trente ou leurs inquante danseurs, tandis que danse Sidi, de Hyderabad, ont l'origine africaine remonte six siècles, témoignait des nom-reuses influences étrangères qui nt agi sur notre art.

Le plus grand acteur indien, M. Prithvi Raj Kapoor, avec sa troupe (plus de cent personnes), a effectué une nouvelle tournée dans le pays. A ses pièces célèbres, il avait ajouté en 1952 un nouveau titre : *Kalakar*. Il a joué une quinzaine de jours sur la scène de plein air de l'Exposition du Chemin de Fer. Bien qu'il fût venu déjà dans la capitale six mois plus tôt, il a réuni de nouveau des auditoires absolument combles jusqu'au dernier soir.

Sur la même scène, une autre compagnie a présenté deux spectacles. Le Bombay Marathi Sahityia Sangh est une troupe connue et — fait plus rare ici — qui a du succès. Elle a joué un drame historique de K. P. Khadilkar, *Bhau-Bandki*, et une comédie de S. P. Joshi, *Khadastak*. La compagnie Marathi néglige un peu décors et éclairages, et elle n'adapte pas ses longs spectacles aux conditions psychologiques actuelles. Mais on y joue remarquablement bien et la troupe montre fièrement ses deux vedettes : M. Keshava Rao Date et Mme Durgabai Khote, qui est célèbre dans toute l'Inde comme artiste de la scène et de l'écran.

Parmi les spectacles étrangers, signalons le retour de M. Eric Elliott, cette fois avec une compagnie américaine. Le programme comportait *La Ménagerie de Verre* de Tennessee Williams, *Le Lit à Colonnes* de Jan de Hartog et *Faisons un Rêve* de Sacha Guitry dans une adaptation anglaise de Sir Seymour Hicks. M. Elliott jouait lui-même, bien entouré notamment par Miss Betty Jensen et M. Frank Cassidy. A ces pièces s'ajoutaient des extraits de Shakespeare, dont l'attrait reste inépuisable pour le public indien.

Signalons en outre, dans la capitale, au Théâtre Unity, une représentation hardie de *La Cocktail Party* de T.S. Eliot, mise en scène par Mme Homai Destoor. La compagnie dramatique du Quartier général de l'Armée a présenté *See how they run*, une farce de Philip King, qui a beaucoup amusé.

La cause du théâtre pour la jeunesse a été servie par un festival du Petit Théâtre pour Enfants à Calcutta. Celui-ci dispose à présent d'une grande scène avec proscenium de 20 mètres et de son propre orchestre. Son répertoire réunit musique, danse, farces et quelques pièces sérieuses. Un homme qui avait longtemps rêvé du théâtre pour enfants a assisté à l'inauguration du Festival. C'était le célèbre danseur Uday Shankar.

G. S. KHOSLA

★ ★

ITALIE

La saison 52-53 s'était ouverte vec les grandes espérances sus-itées par la présentation au Théâtre Valle de Rome d'*Hamlet*, interprété par Vittorio Gassmann, ce jeune acteur plus que prometteur, et par un ensem-ble excellent d'acteurs, entre les neilleurs qu'aligne aujourd'hui la cène italienne. La mise en scène le Luigi Squarzina, le traduc-eur, et de Gassmann lui-même a u soin de ne pas faire le vide autour du prince danois, sinon dans le sens idéal, en créant autour de lui une solide barrière d'incompréhension : Hamlet a pu ainsi justifier pleinement son nquiétude et sa recherche obsti-née d'une absolue loyauté. Il en est résulté une interprétation fi-dèle à l'essence du personnage, vu comme une âme noble, boule-versée par l'écroulement de ses convictions morales mais aussi décidée à faire la lumière, compte tenu de son hésitation sur la voie à suivre. L'interprétation a été unanimement jugée la plus persuasive de ces cinquante dernières années.

Aussitôt après, cette compagnie s'est engagée dans un essai très excitant. La présentation du *Tieste* de Sénèque, jamais monté. Le spectacle a donné lieu à de vives polémiques, auxquelles ont participé des philologues et historiens de tous bords. Annibale Ninchi (Tieste), acteur assez connu pour ses interprétations des classiques grecs à Syracuse, y a obtenu un succès personnel.

Un autre succès, vif et discuté, a été obtenu par la Compagnie du Théâtre Eliseo de Rome avec *La*

Lele Luzzati : figurino per **Tieste**, Seneca. Teatro d'Arte Italiano (Vittorio Gassmann - Luigi Squarzina). 1953.

La Fuggitiva, Ugo Betti. M : Luigi Squarzina. D : Mario Chiari, Festival del Teatro della Biennale di Venezia, 1953. P : Giacomelli.

Euripedes *Medea* with Sara Ferrati.

At the same time at the Teatro delle Arti, Georges Bernanos' *Dialogues des Carmelites* was given. This had been received with some reserve previously at San Miniato in Tuscany in a production by Orazio Costa, played, amongst others, by Evi Maltagliati, Ave Ninchi, and Miranda Campa. *Les Dialogues,* played on a Copeau stage, gained the fervent admiration of the principle critics and of a public which assured it an exceptionally good run. The play was then toured throughout the whole country equally successfully. To end its season the same company of the Piccolo Teatro in Rome put on *Macbeth.* Brecht's *Mutter Courage* at the Teatro dei Satiri, was also of much interest, produced by L. Lucignani as a faithful copy of the Berlin production.

As a flattering counterpart to Bernanos' *Les Dialogues* there was an extraordinarily long run of a comedy *We are all Milanesi* (Siamo tutti Milanesi) by Arnaldo Fraccaroli, an author who has written little for some time; this comedy, dealing with the rivalry between North and South Italians, ran for several months.

As for the young, two names drew the attention of the critics: Dino Buzzati, a well-known novelist, with *A Hospital Case* (Un Caso clinico) and Luigi Squarzina with *Three-quarters of the Moon* (Tre quarti di Luna). *A Hospital Case* at the Piccolo Teatro in Milan is the story of the slow decline of a business man taken to a hospital where the patients are divided on different floors according to the gravity of their case (the most serious ones always being below); he goes from the seventh to the ground floor without being able to escape in any way from his inevitable doom. *Three-quarters of the Moon* takes place during the Fascists' march on Rome and is the story of Mauro, a tutor who, during his month's holiday, kills the young prefect who has been morally responsible for the suicide of a pupil, a close friend of the young man.

Among other new plays were : *Mother Martha* (Marta la Madre) by Mario Federici (the conflict between rural and industrial civilisation) *The New Moon* (Novilunio) by Alfonso Leto (a biblical theme) and *The Holy Tail* (La Coda Santa) by Dino Terra (a moral fantasy) at the Teatro dei Satiri in Rome; *The Romance of the Poor Young People* (Il Romanzo dei Giovani Poveri) by C.G. Viola at the Teatro Eliseo by the Ninchi-Villi-Tieri Company; *We Went on a Journey* (Abbiamo Fatto un Viaggio) by R.M. de Angelis, at the Teatro Pirandello.

The most important events i this field were the performanc in San Miniato Tuscany, a Venice, respectively of *The Sc ched Garden* (Aiula Bruciat and *The Fugitive* (Fuggitiv posthumous novelties by U Betti. The performances to place with the help of an impa sioned revival by Silvio d'Ami Alain Cuny and Eligio Posse of the deceased author's wo At the same Venice Festiv Jean Vilar presented Shakespe re's *Richard II* and the Picco Teatro of Milan gave Goldon *The Crafty Widow* (La Vedo Scaltra).

The 53-54 season in Rome sta ted off quietly. After the gre success of Terence Rattiga *The Deep Blue Sea* at the Teat Eliseo, Graham Greene's *The I ving Room* (L'ultima Stanz pleased the critics but not t public; the Piccolo Teatro Rome revived Shaw's *Candi* and presented, with no succe a new piece by Gennaro Pisti *A Man and his Wives* (Le Don dell'uomo). A less ambitious b more pleasant play was *Lit Teresa* (Teresina) by Aldo N colai at the Teatro Pirandell the "Pirandellan" story of character and its author; *Lo Years* (Anni Perduti) by Tu Vasile at the Teatro Goldo recalled the immediate post-w years during which many peop suffered a loss of dignity as t result of the series of soci changes. *Inquest on an Adulter* (Inchiesta su un adulterio) l the young Virgilio Lilli, at t Teatro Eliseo, roused some int rest, its author being a wel known journalist, by the way which the ancient theme of adu tery was treated differently each of the three acts, accordin to the social class of the chara ters, who nevertheless all co mitted the same mistake. A co troversial play, disguised as a adventure, *The Masquerade* (L Mascherata) by Alberto Morav was given at the Piccolo Teat in Milan; it was in fact a sati on dictators. It was a great su cess, both with the public an with the critics, although, gre novelist as Moravia is, he is n altogether at his ease in a c medy.

Locanderia de Goldoni, dans la mise en scène de Luchino Visconti. Visconti a réduit au minimum l'élément "XVIII° siècle" du chef-d'œuvre goldonien, en lui donnant une saveur vériste avant la lettre: Mirandolina, Rina Morelli. Les décors, finement colorés à la manière de Longhi, étaient de Morandi.

Toujours à l'Eliseo, le même metteur en scène a témoigné d'une plus étroite adhésion à l'esprit de l'œuvre, en montant *Les Trois Sœurs* de Tchékov. Dans un cadre extraordinairement limpide au premier acte, assez sombre au deuxième et au troisième, immergé au quatrième dans une pâle lumière filtrée par les bouleaux, les acteurs ont exprimé la souriante désolation qui caractérise le drame. Moins heureuse, la mise en scène de la *Médée* d'Euripide, protagoniste : Sara Ferrati.

Pendant ce temps au Teatro delle Arti, on donnait les *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos, accueillis précédemment avec quelques réserves à San Miniato en Toscane, dans la mise en scène d'Orazio Costa et l'interprétation, entre autres, d'Evi Maltagliati, Ave Ninchi et Miranda Campa. Les *Dialogues,* joués sur une scène à la Copeau, ont recueilli l'adhésion passionnée des principaux critiques et d'un public qui leur a assuré une série exceptionnelle de représentations. La pièce a été ensuite promenée dans toute la péninsule avec le même succès. Pour terminer sa saison, la même compagnie du Piccolo Teatro de Rome a présenté *Macbeth. Mère Courage* de Bertold Brecht, au Teatro dei Satiri, a beaucoup intéressé aussi, dans une mise en scène de L. Lucignani, fidèlement copiée sur Berlin.

Au résultat flatteur des *Dialogues* de Bernanos a répondu à Milan l'extraordinaire durée d'une comédie d'Arnoldo Fraccaroli, auteur longtemps muet, dont le titre est *Nous sommes tous des Milanais* : cette comédie, qui a pour sujet la rivalité entre Italiens du Sud et du Nord, a tenu l'affiche plusieurs mois.

Quant aux jeunes, deux noms se sont imposés à l'attention de la critique : Dino Buzzati, romancier réputé, avec *Un Cas clinique* (Un caso clinico) et Luigi Squarzina avec *Trois Quarts de Lune* (Tre quarti di luna). *Un Cas clinique,* au Piccolo Teatro de Milan, raconte la lente descent d'un homme d'affaires, transporté dans une clinique où l'on répartit les malades aux divers étages selon la gravité de leur cas (les plus atteints toujours plus bas); il passe du septième étage au rez-de-chaussée, sans qu'il puisse se soustraire de quelque façon à son aveugle destin. *Trois Quarts de Lune* se déroule pendant "la marche sur Rome" des fascistes et c'est l'histoire de Mauro, un séminariste qui, renvoyé du séminaire pour manque de vocation, tue le jeune préfet, responsable moral du suicide d'un élève, très cher ami du jeune homme.

Parmi les créations encore : *Marta la Mère* de Mario Federici (lutte entre la civilisation agricole et la civilisation industrielle), *La nouvelle Lune* (Nuovilunio) de A. Leto, de caractère biblique, et *La Queue de la Comète* (La Coda santa) de Dino Terra, fantaisie moralisante, à Rome au Teatro dei Satiri; *Le Roman des Jeunes Gens pauvres* (Il romano dei giovanni poveri) de C.G.Viola, au Théâtre Eliseo par la compagnie Ninchi - Villi - Tieri; *Nous avons fait un Voyage* (Abbiamo fatto un viaggio) de R.M. de Angelis, au Théâtre Pirandello.

L'événement le plus important en ce domaine a été la présentation, respectivement à San Miniato en Toscane et à Venise, de *La Plate-Bande brûlée* (Aiuola bruciata) et de *La Fugitive* (La Fuggitiva), œuvres posthumes d'Ugo Betti. Ces représentations ont été l'occasion de commémorations enthousiastes de l'écrivain disparu par Silvio d'Amico, Alain Cuny, Eligio Possenti. Au même Festival de Venise, Jean Vilar a donné *Richard II* et le Piccolo Teatro de Milan *La Veuve rusée* de Goldoni.

La saison 53-54 a démarré lentement à Rome. Après le succès rose de *La Profonde Mer bleue* de T. Rattigan, au Théâtre Eliseo, *La dernière Chambre* de Graham Green a beaucoup plu à la critique, mais moins au public; le Piccolo Teatro de Rome a repris *Candida* de Shaw et a présenté sans succès une nouveauté de Gennaro Pistilli, *Les femmes de l'homme* (Le donne dell' uomo). De façon moins ambitieuse mais plus agréable, *Petite Thérèse* (Teresina) d'Aldo Nicolai, au Théâtre Pirandello, conte l'histoire pirandellienne d'un personnage et de son auteur, et *Années perdues* de Turi Vasile, au Théâtre Goldoni, remémore les années de l'immédiat après-guerre pendant lesquelles, sous le coup des bouleversements, beaucoup abdiquèrent leur dignité. *Enquête sur un Adultère* du jeune Virgilio Lilli, représentée au Théâtre Eliseo, a suscité un certain intérêt vu la personnalité de l'auteur, journaliste connu, et par la façon dont le vieux thème de l'adultère est traité dans les trois actes, chaque fois d'une manière différente, suivant la classe sociale des personnages, qui cependant commettent toujours la même erreur. De nature polémique, sous le

Julius Caesar, Shakespeare. M : Giorgio Strehler. D-C : Piero Zuffi. Piccolo Teatro della Cita di Milano. 1954.

The last important new play was *The Family Law Suit* (Processo di Famiglia) by Diego Fabbri, produced at the Teatro Eliseo by the Milanese della Via Manzoni Company, with Lilla Brignone, Memo Benassi, and the very young Glauco Mari. This play is the story of the sad end of a child claimed by two mothers, a theme of great emphasis confined within strictly limited action.

Two very successful productions where those of *Tartuffe* by the della Via Manzoni company of Milan and of *The Miser* by the Teatro delle Arti in Rome. The first succeeded thanks to a strong piece of characterization by Memo Benassi, produced by Santuccio; the second success was due to the adroit director, Fersen, who knew how to blend a highly coloured production with the beguiling performance of Sergio Tofano.

Lastly, at Syracuse, Vittorio Gassmann achieved a further triumph with Anna Proclemer in *Prometheus Bound* by Aeschylus; a welcome success after the somewhat dubious Roman production of Aeschylus' *The Persians* and also of *Leonora* by Ferruccio Troiani which convinced no one at the time of its opening at Vallo. Another play given at Syracuse was Sophocles' *Antigone,* produced by Guido Salvini and played strongly and movingly by Lilla Brignone (Antigone), Salvo Randone (Creon), Annibale Ninchi and other first-class actors.

Achille FIOCCO

★ ★

UNITED KINGDOM

The most important play in London since my last article has been Christopher Fry's "winter story", *The Dark Is Light Enough.* We had been anxious to know whether Fry could find a theatrical narrative able to support his flowers of speech: and this play is the right kind of compromise. The framework is stronger than before, and the language — as befits a play of winter — less decorative. But it is language that has often an extraordinary power. Sunlight glints across the snow. The landscape is shown in gleaming clarity. Fry never tries, as some dramatists do, to bluff us into accepting the flattest of phrases as a poetic utterance. His mind dances. In this play he has had the aid of Dame Edith Evan's study in compassion, an astonishing portrait of a woman of unimpaired serenity and impartiality, who moves in her own radiance through the storm and the darkness of a world whose people are an everlasting excitement to her.

The title comes from a passage by Fabre upon the flight of the butterfly in storm and murk. "It was across this maze of leafage, and in absolute darkness, that the butterflies had to find their way in order to attain the end of their pilgrimage... The butterfly goes forward without hesitation... So well it directs its tortuous flight that, in spite of all the obstacles to be evaded, it arrives in a state of perfect freshness, its great wings intact... The dark is light enough". The scene is a country house in the Austro-Hungarian Empire during the abortive Hungarian revolution of 1848. The house is in the direct path of the rebel troops, the roads are "sour with men marching" — a typical Fry phrase. For a while the Countess is under the piled storm-clouds, assailed by troubles both national and domestic. Through them all she holds her course, moving towards the end of her life on "the earth which has entertained me". Dame Edith's study in compassion and responsibility is the finest performance of the year, matched to a play that Peter Brook has produced with the utmost skill.

The Dark Is Light Enough holds the mind both in performance and in the text. Charles Morgan's *The Burning Glass,* about a scientist's problem of conscience, comes out better in the text where it is prefaced by the long essay, "On Power Over Nature". Still, upon the Apollo Theatre stage, it developed theatrical force as it went on; and in one character, that of the Prime Minister (acted by Laurence Naismith) Morgan contrived to make genius credible on the stage. There has not been much else except a bunch of intimate revues — often good in their ephemeral fashion — a useful production of *The Teahouse of the August Moon* from Broadway, and John

A Day by the Sea, N. C. Hunter. M: John Gielgud. D: Felix Kelly. Tennent Productions. Haymarket Theatre, London, 1953. P: McBean.

A galaxy of fine actors in a comedy of atmosphere (See World Theatre, vol. III nº 3, p. 60.)

Une pléiade d'excellents acteurs dans une pièce d'atmosphère (voir Théâtre dans le Monde, Vol. III, nº 3, p. 61)

voile de l'aventure, *La Mascarade* d'Alberto Moravia a été montée à Milan par le Piccolo Teatro : en fait, c'est une satire de la dictature. Beau succès auprès du public et de la critique, bien que ce romancier de grande classe qu'est Moravia ne soit pas tout à fait à l'aise dans la comédie.

Dernière nouveauté importante : *Procès de Famille* de Diego Fabbri, présenté à l'Eliseo par la Compagnie Milanaise de la Via Manzoni, avec Lilla Brignone, Memo Benassi et le très jeune Glauco Mari. Cette pièce conte, avec un accent intense, dans une action étroitement tissée, la malheureuse fin d'un enfant revendiqué par deux mères.

Deux mises en scène très réussies : celle du *Tartuffe* par la Compagnie Milanaise de la Via Manzoni et celle de l'*Avare* par le Teatro delle Arti de Rome. La première avec une caractérisation appuyée de Memo Benassi, dans la mise en scène de Santuccio, la seconde due à l'agile metteur en scène Fersen qui a su joindre un mouvement coloré à l'hallucinante interprétation de Sergio Tofano.

Enfin, à Syracuse, Vittorio Gassmann a remporté un nouveau triomphe avec Anna Proclemer dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle : succès bienvenu après la mise en scène romaine des *Perses* d'Eschyle, assez discutable, et de la *Léonore* de Ferruccio Troiani qui n'a convaincu personne lors de sa création au Valle. Autre spectacle syracusain, l'*Antigone* de Sophocle, mise en scène par Guido Salvini, et interprétée, avec vigueur et sensibilité, par Lilla Brignone (Antigone), Salvo Randone (Créon), Annibale Ninchi et quelques autres excellents acteurs.

Achille FIOCCO

★ ★

ROYAUME-UNI

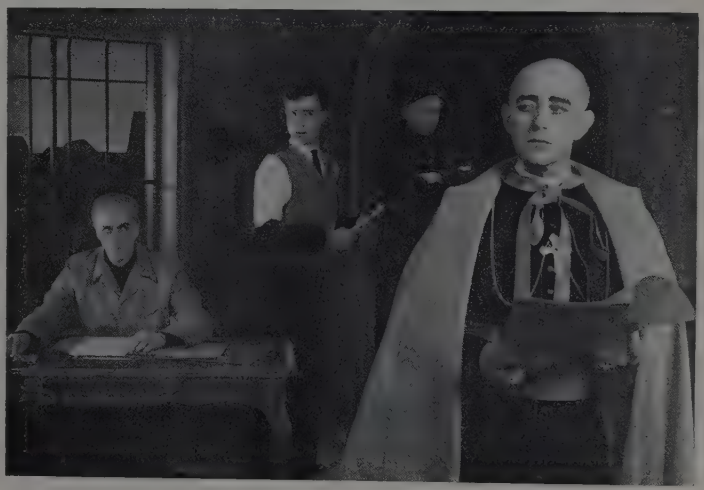
A LONDRES, depuis mon dernier article, l'œuvre la plus importante a été l'histoire hivernale de Christopher Fry : *The Dark is Light enough* (Les ténèbres sont assez claires). On se demandait si Fry allait pouvoir trouver un support à ses fleurs de rhétorique; et cette pièce est un compromis heureux. La construction est plus solide qu'auparavant et la langue moins décorative. Mais cette langue a un pouvoir de suggestion extraordinaire. Le soleil scintille à travers la neige. Le paysage est rendu avec une lumineuse précision. L'esprit de Fry danse. Et cette fois, il est aidé par le jeu de Dame Edith Evans qui présente l'étonnant portrait d'une femme d'une sérénité, d'une impartialité inégalées, qui se meut dans son propre rayonnement à travers les tempêtes et l'ombre d'un monde dont les êtres sont pour elle une source de perpétuel intérêt.

Le titre est emprunté à un passage où Fabre parle du vol du papillon. "C'est à travers ce fouillis de branchages, dans une complète obscurité, que le grand Paon doit louvoyer pour atteindre le but de son pèlerinage... il dirige si bien son essor tortueux que, malgré les obstacles franchis, il arrive dans un état de fraicheur parfaite, ses grandes ailes intactes... Les ténèbres sont pour lui clarté suffisante".

Le lieu de la scène est une maison de campagne dans l'Empire austro-hongrois, aux jours de la révolution avortée des Hongrois, en 1848. La maison est sur le chemin des troupes rebelles. "Les routes sont du lait tourné, tant les hommes y marchent". Une phrase à la Fry, bien typique. Pour un temps, la comtesse vit accablée sous le poids de nuées orageuses, assaillie de tourments, à la fois domestiques et nationaux. A travers tout, elle poursuit sa course... Ce tableau que trace Dame Edith Evans de la compassion humaine est la plus belle interprétation de l'année, consacrée à une œuvre que Peter Brook a montée avec une habileté suprême.

Les Ténèbres sont assez claires captive l'esprit aussi bien à la représentation que dans le texte. *The Burning Glass* (Le verre qui brûle) de Charles Morgan, qui concerne le problème de conscience d'un savant, se révèle mieux à la lecture. Pourtant, sur la scène du Théâtre Apollo, la force dramatique grandit à mesure que la pièce progresse. Et dans un personnage de Premier Ministre, joué par Laurence Naismith, Morgan parvient à rendre plausible le génie.

Il n'y a pas eu grand-chose de plus, sinon quelques revues et une



The Prisoner, Bridget Boland. M : Peter Glenville. D : Félix Labisse. Globe Theatre, London, 1954. P : McBean.

Un « documentaire » impitoyable sur l'organisation méthodique d'interrogatoires qui conduisent l'inculpé le plus résistant - en l'occurrence un Evêque, joué par Alec Guiness - à se reconnaître coupable.

A pitiless documentary on the methods of interrogation which bring the most stout-hearted victim - in this case a Bishop played by Alec Guiness - to plead guilty.

van Druten's sensitive-plate version of the Isherwood stories, called *I am a Camera.* Here Dorothy Tutin suggests the amoral kitten, Sally, without strain : but, more clearly, I remember Michael Gwynn as the author who acts, as it were, as a recorder, a camera-man, letting events be photographed, presenting them as they are.

There was a good deal of discussion about John Whiting's *Marching Song,* a not very important piece — though with a strong control of atmosphere — that the theatrical profession enjoyed more than the general public. Mr. Whiting is likely to become the hope of the younger generation which is searching always for a new dramatist to represent it.

I have not much to report from the classics. A patchy Old Vic season ended with an over-elaborated revival of *The Tempest* (Robert Helpmann's production) in which Shakespeare sounded most clearly in the voice of Michael Hordern : there we had the great speeches royally in flow. Mr. Hordern was the major success of the season, though there were fine performances, too, from Fay Compton and some of the younger men (John Neville, William Squire, Edgar Wreford). At Stratford-upon-Avon the Festival slumped artistically — though not financially — because the young cast was rarely in tune with Shakespeare. Only such players as William Devlin and Leo McKern really expressed the verse, though such directors as Glen Byam Shaw and George Devine did their best for the plays — Mr. Shaw's production of *Troilus and Cressida* was excitingly set — and there were able performances of *The Taming of the Shrew* and of the comic scenes in *A Midsummer Night's Dream.* Shakespeare's Warwickshire had no better-spoken production during the year than a revival of the rarely-met *Pericles* at the Birmingham Repertory.

Finally, I must cheer Sir John Gielgud's lovely revival of *The Cherry Orchard* at the Lyric Hammersmith. After some trouble in the first act Gielgud found the Chekhovian rhythms, and the difficult third act had not been done better in recollection. Gwen Ffrangcon-Davies (as Madame Ranevsky), Trevor Howard, Esmé Percy, and Robert Eddison all worked finely for their author.

J. C. TREWIN

★ ★

URUGUAY

Premières

The National Theatre Company presented *Calypso,* by Alejandro Penasco, at the Solis Theatre, Montevideo. The production was by Emilio Acevedo Solano with sets and costumes by Mario Vanarelli. The author has drawn his inspiration from the fifth Canto of the Odyssey, and it is the theme of impossible love which appears in this meeting between Ulysses and Calypso. Ulysses, in this play, represents obstinacy put to the test and the conviction that the destiny imposed on men by the gods is inescapable.

The same company subsequently presented *Moris, tal vez sonar...* (To sleep, perchance to dream), a tragi-comedy by Carlos Denis Molina, produced by Orestes Caviglia, with sets by Tosar and Rodriguez. This is the story of three young bachelors who share an apartment, and treat life as though it were a game composed half of fantasy and half of reality. They finish up by committing crime, suicide, and one of them, the actor, goes mad while reciting the soliloquy from *Hamlet.*

The two plays have brought rewards to their authors. *Calypso* won the annual award from the Ministry of Education, and *To Sleep, Perchance To Dream,* that of the Commission of Municipal Theatres.

The El Galpon Theatre presented *Los Puros* (The Pure ones), by Hector Plaza Noblia, produced by Rafael Salzano, with sets by Nestor de Arzadum. The hero of this piece, Daniel Santayana, is a candidate in the forthcoming legislative elections, when he suddenly discovers a secret about one of the leaders of his party — who is also his father-in-law — which would mean prison if it were known. Having refused to accept bribes, Santayana finds himself alone with a few faithful followers. Firm in his decision to remain incorruptible, he maintains his candidature in spite of certain failure.

The La Isla Company presented *Ensayo n° 4* (The fourth Rehearsal) by the same author, Plaza Noblia. This is a short

MORIR, TAL VEZ SONAR, Carlos Denis Molina. M : O. Caviglia. D : B. Tosar y A. Rodriguez. Comedia Nacional. Teatro Solis, Montevideo. 1953.

présentation efficace de *La Maison de Thé à la Lune d'Août*, qui vient de Broadway, sans oublier : *I am a Camera* (Je suis une caméra). Ici, Dorothy Tutin suggère cette petite chatte amorale, Sally, sans rien forcer. Plus clair encore est mon souvenir de Michaël Gwynn, dans le personnage de l'auteur qui agit comme un appareil enregistreur et reproduit les événements tels qu'ils se présentent.

On a beaucoup discuté *Marching Song* (La chanson de marche) de John Whiting, pièce que les professionnels goûtèrent plus que le grand public. M. Whiting est en train de devenir l'espoir de la jeune génération, en quête d'un dramaturge qui la représente.

Je n'ai pas grand-chose à dire des classiques. Une saison bariolée à l'Old Vic s'est terminée par une reprise trop surchargée de *La Tempête* (mise en scène de Robert Helpmann) ; grâce à Michaël Hordern pourtant, les grandes tirades ont jailli avec une abondance royale. Mr Hordern est le grand homme de la saison, encore qu'il y ait eu aussi de belles prestations de Fay Compton et de quelques jeunes : John Neville, William Squire, Edgard Wreford. A Stratford, le festival est en déclin — artistiquement sinon financièrement — ses distributions juvéniles étant rarement dans le ton. Seuls des acteurs comme William Devlin et Leo Mckern rendirent justice aux vers. Mais des metteurs en scène comme Glen Byam Shaw et George Devine firent de leur mieux pour les pièces (présentation passionnante de *Troïlus et Cressida* par Mr Shaw) et il y eut de bonnes représentations de *La Mégère apprivoisée* ainsi que des scènes comiques du *Songe d'une Nuit d'Eté*. Le comté de Warwick n'eut pas de réalisation mieux-disante de Shakespeare que la reprise au Birmingham Repertory Theatre de cette pièce qu'on voit rarement : *Périclès*.

Enfin il faut applaudir Sir John Gielgud pour son adorable résurrection de *La Cerisaie* au Lyric Theatre de Hammersmith. Après quelques tâtonnements au premier acte, Gielgud trouva le rythme propre à Tchékov et je ne me rappelle pas que le troisième acte ait jamais été mieux joué. Gwen Ffrangcon-Davies (Mme Ranevsky), Trevor Howard, Esmé Percy et Robert Eddison, tous firent du beau travail pour leur auteur.

J. C. TREWIN

★ ★

URUGUAY

Créations uruguayennes

La Comédie Nationale a créé, au Théâtre Solis de Montevideo, *Calypso*, un drame d'Alejandro Penasco, dans une mise en scène d'Emilio Acevedo Solano et des décors et costumes de Mario Vanarelli. L'auteur s'y inspire librement du Cinquième Chant de l'Odyssée, et c'est le thème de l'amour impossible qui apparaît dans cette rencontre d'Ulysse et de Calypso. Ulysse y personnifie l'opiniâtreté mise à l'épreuve et cette conviction que le destin imposé aux hommes par les dieux est inébranlable.

La même compagnie a présenté par la suite *Moris, tal vez sonar...* (Mourir, rêver peut-être...), tragi-comédie de Carlos Denis Molina, dans une mise en scène d'Orestes Caviglia et un décor de Tosar et Rodriguez. C'est l'histoire de trois jeunes célibataires qui occupent le même appartement et mènent leur vie comme un jeu entre fantaisie et réalité. Ils aboutiront au crime et au suicide, non sans que l'un d'entre eux, un acteur, ait sombré dans la folie en récitant le monologue d'Hamlet.

Ces deux pièces ont valu des récompenses à leurs auteurs. *Calypso* a remporté le concours annuel du Ministère de l'Instruction publique et *Mourir, rêver peut-être...* celui de la Commission des Théâtres Municipaux.

Le Théâtre El Galpon a créé *Los Puros* (Les Purs), un drame de Hector Plaza Noblia, mis en scène par Rafael Salzano, dans un décor de Nestor de Arzadum. Le héros de cette pièce, Daniel Santayana, se présente aux prochaines élections législatives lorsqu'il découvre un secret qui vaudra de la prison à l'un des dirigeants de son parti ; et cet homme n'est autre que son beau-père... Pour avoir refusé de se laisser suborner, Santayana se retrouvera seul avec quelques fidèles

Calypso, Alejandro Penasco. M : E. A. Solano. D : M. Vanarelli. Comedia Nacional, Teatro Solis, Montevideo. 1953.

SANTOS VEGA, Fernan Silva Valdes. M : O. Caviglia. D : S. Benavente. Comedia Nacional. Teatro Solis, Montevideo. 1952.

sketch in which fact and fiction are mixed in a Pirandellian fashion during the fourth rehearsal of a play.

The National Theatre Company reopened for its seventh official season with a glittering revival of *Barranca Abajo* (At the bottom of the Ravine) by Florencio Sanchez (producer : O. Caviglia), and at the Stella d'Italia Theatre the Orlando Aldama Company revived the most successful comedy *El Diablo andaba en los Choclos* (The Devil wore Clogs), written by their Director.

Finally, the Florencio Sanchez Company presented *Nuestros Hijoz* (Our Children) at the Sodre. This was written by the remarkable Sanchez himself, and produced by Carlos Munoz.

Foreign Plays

The National Theatre Company played *The Fan,* by Goldoni, produced by Margarita Xirgu, and *Dear Charles,* by Sauvajon, in which they were fortunate enough to have the Spanish actress, Josefina Diaz, whose talent was much appreciated. The same Company played a Spanish version of *Desire under the Elms,* by Eugene O'Neill, produced by O. Caviglia, which was the greatest success of the season.

Other professional companies have done distinguished work, notably the National Company of Comedy with *You can't take it with you* by Moss Hart and Kaufman and the Union of Uruguayan Theatre Artists with *Dangerous Corner,* by Priestley.

Special mention must be made of the amateurs who have given proof this season of their extreme competence in an excellent selection of plays. We must confine ourselves to mentioning the Theatre Club with *The Star of Seville* by Lope de Vega, El Galpon with *Montserrat* by Emmanuel Robles, The University Theatre with *Don Gil of the Green Trousers* by Tirso de Molina, The Italo-Uruguayan Society with *The Light under the Bushel* by d'Annunzio, in Italian, The People's Theatre with *The Marriage* by Gogol, The Isla with *The Farce of Chaudrun,* The Alvarez Quintero Theatre with *Dawn, Day and Night* by Nicodemi, The Scene with *They came to a City* by Priestley, The Free Theatre with *The Misanthrope* by Moliere, The Hovel with *S. S. Tenacity,* by Vildrac, etc.

Theatre for Children

In September 1953, the SODRE a cultural organisation supported by the Ministry of Education started the first official season of Children's Theatre with a well-known adaptation of the fairy tale *Snow White,* by Jose Pedro Bellan. The Company which consisted mainly of adults was directed by the actor, Humberto Nazzari. The magnificent settings were by Ariel Severino and the costumes were sumptuous. The public gave a good reception to this experiment which will be continued in 1954.

Prizes and Awards

The "House of the Theatre" of Uruguay, which represents all sides of the professional theatre, awarded its annual prizes to the actresses : Maruja Santullo and Estela Medina, and to the actors Enrico Guarnero and Hector Cuore, all four from the National Theatre Company. Prizes were also awarded to the author Fernan Silva Valdes, for his play *Santos Vega* and to the composer Vicente Ascone for the music in the same play. A prize was awarded to Jose Echave for the scenic design of *An Inspector Calls* by Priestley.

The group El Galpon was awarded the medal "Mireya Murguia" offered by the University Theatre, and also the Florencio Sanchez prize, inaugurated by the Uruguayan Centre of the International Theatre Institute.

Emilio Acevedo SOLANO

UNITED STATES

In the long run, a theatrical season will be remembered by the new playwrights it brings to light, though sometimes the advent of a genius is so modest, that only in retrospect is his arrival noted. O'Neill's one act plays offered largely for their own delectation by a group of young writers, who presented them in a remodelled carriage house south of Washington Square, produced no excitement in the theatrical market place of Broadway. But it was not long before one or two alert critics were journeying downtown to investigate the newcomer and his colleagues. Ever since then, some thirty-eight years ago, thoughful appraisers of the current drama have kept their eyes and ears open for the advent of new talent in unexpected places.

Though no genius has made its appearance recently, several new writers of considerable ability had an opportunity to try their wings during the past year. Chief among the successful ones is the author of the prize-winning *Tea and Sympathy* already mentioned in these pages. Robert Anderson has written a number of plays, but with his present

t sa ferme décision de rester ur; et il maintiendra sa candi- ature, malgré la certitude de échec.

Du même auteur, Plaza Noblia, ensemble La Isla a créé *Ensayo N° 4* (La quatrième Répétition), ourte esquisse dramatique où iction et réalité se mêlent de açon pirandellienne lors de la uatrième répétition d'un spec- acle.

C'est avec une éclatante reprise le *Barranca abajo* (Au bas du Ravin) de Florencio Sanchez metteur en scène : O. Caviglia) que la Comédie Nationale a nauguré sa septième saison offi- ielle, de même qu'au Théâtre Stella d'Italia, la compagnie d'Orlando Aldama reprenait le gros succès comique *El Diablo andaba en los Choclos* (Le diable allait en sabots), dû à la plume de son directeur.

Enfin la compagnie Florencio Sanchez a présenté, au Sodre, *Nuestros Hijos* (Nos Enfants) du même Sanchez, auteur uruguayen remarquable (metteur en scène : Carlos Munoz).

Pièces étrangères

La Comédie Nationale a monté *L'Eventail* de Goldoni, mis en scène par Margarita Xirgu, et *Les Enfants d'Edouard* de Sauvajon, avec le concours de l'actrice espagnole Josefina Diaz dont le talent fut fort apprécié. La même troupe a créé la version espagnole de *Désir sous les Ormes* d'Eugène O'Neill; c'est O. Caviglia qui mit en scène ce grand succès de la saison.

D'autres troupes professionnelles se sont distinguées, notamment la Compagnie Nationale de Comédie avec *Vivo como quieras* (Vous ne l'emporterez pas avec vous) de Moss Hart et Kaufman et l'Union des Artistes de Théâtre Uruguayens avec *Tournant dangereux* de Priestley.

Une mention spéciale doit aller aux amateurs qui ont fait preuve, cette saison, de leur compétence dans l'interprétation d'un excellent répertoire. Nous devons nous borner à citer le Club du Théâtre avec *L'Etoile de Séville* de Lope de Vega, El Galpon avec *Montserrat* d'Emmanuel Roblès, le Théâtre Universitaire avec *Don Gil de las Calzas verdes* de Tirso de Molina, l'Association Italo-Uruguayenne, avec *La Torche sous le Boisseau* de d'Annunzio, en langue italienne, le Teatro del Pueblo avec *Le Mariage* de Gogol, La Isla avec *La Farce du Chaudron*, le Théâtre Alvarez Quintero avec *L'Aube, le Jour et la Nuit*, de Nicodemi, la Scène avec *Ils arrivèrent à une Ville*, de Priestley, le Théâtre Libre avec *Le Misanthrope* de Molière, El Tinglado avec *Le Paquebot Tenacity* de Vildrac, etc...

Théâtre pour enfants

En septembre 1953, le SODRE, organisme culturel dépendant du Ministère de l'Instruction Publique, a ouvert la première saison officielle de théâtre pour enfants, avec une pièce connue de José Pedro Bellan, *Blanche-Neige*, d'après le célèbre conte. La direction de la troupe, composée surtout d'adultes, a été confiée à l'acteur Humberto Nazzari. Magnifiques décors d'Ariel Severino et costumes somptueux. Le public a fait bon accueil à cette expérience qui a été poursuivie en 1954.

Prix et récompenses

La Maison du Théâtre de l'Uruguay, qui groupe l'ensemble des professionnels, a accordé ses prix annuels aux actrices Maruja Santullo et Estela Medina, aux acteurs Enrique Guarnero et Hector Cuore, tous quatre de la Comédie Nationale, à l'écrivain Fernan Silva Valdes pour sa pièce *Santos Vega*, au compositeur Vicente Ascone pour la musique de scène de la même pièce, et à José Echave pour le décor d'*Un Inspecteur vous demande* de Priestley.

Le groupe El Galpon a reçu la médaille "Mireya Murguia", décernée par le Théâtre Universitaire, ainsi que le prix Florencio Sanchez, fondé par le Centre Uruguayen de l'Institut International du Théâtre.

Emilio Acevedo SOLANO

ÉTATS-UNIS

EN fin de compte, une saison théâtrale reste dans les mémoires par les auteurs nouveaux qu'elle a révélés. Parfois pourtant, le génie apparaît si discrètement qu'on ne s'en aperçoit pas tout de suite. Les pièces en un acte d'O'Neill, montées pour leur seul plaisir par un groupe de jeunes écrivains et représentées dans une remise au sud de Washington Square, n'eurent aucun retentissement sur le marché théâtral de Broadway. Toutefois, un ou deux critiques alertes ne mirent pas longtemps à y aller voir ce qu'avaient réalisé le nouveau venu et ses collègues. Et depuis lors — cela remonte à trente-huit ans — les consciencieux ont l'œil en éveil et l'oreille attentive, prêts à saluer le talent nouveau-né dans l'endroit le plus inattendu.

Encore qu'aucun génie ne se soit manifesté ces temps derniers, plusieurs jeunes écrivains d'une valeur incontestable ont pu essayer leurs ailes au cours de l'année écoulée. A la tête des dramaturges qui ont réussi, Robert Anderson, l'auteur de cette pièce couronnée *Tea and Sympathy* (Thé et Sympathie) a déjà été mentionné ici. Son étude, si sensible, de la psychologie de l'adolescence a remporté un triomphe à la fois dans les rédactions de journaux et dans les bureaux de location.

Le grand succès comique, cette année, a jailli d'une source inattendue. Jean Kerr, la femme de Walter Kerr, l'un de nos meilleurs critiques dramatiques, en collaboration avec une ancienne élève de son mari, a élaboré une esquisse rapide, spirituelle et satirique, dont M. Kerr lui-même, comme metteur en scène, a assuré la réussite. Mrs. Kerr et Eleanor Brooke en écrivant *The King of Hearts* (Le roi de cœur) n'avaient d'autre prétention que de railler la présomption du protagoniste : un caricaturiste à la

End as a Man, Calder Willingham
M : Jack Garfein. D : Mel Bourne
Theatre de Lys, New York. 195
P : John Bennewitz, obligeamment prêtée par « Theatre Arts ».

sensitive study of adolescent psychology, he has scored a critical — and box office — triumph.

The comedy hit of the year came from an unexpected source. Jean Kerr, wife of one of New York's leading drama critics, Walter Kerr, collaborating with a former student of the critic, concocted a fast-moving, witty, satiric sketch which Mr. Kerr himself, as director, set spinning to success. Mrs. Kerr and Eleanor Brooke, in writing *King of Hearts,* had nothing more serious in mind than to prick the pretensions of their protagonist, a successful cartoonist whose overblown ego made him intolerable as a human being and a menace to society. Their objective was hilarity; plot and character were made instruments of wit and of a healthy satiric skirmish against conceit and selfishness. Their success, due to their own gifts happily combined with excellent acting and light-hearted and light-handed direction, has added one more comedy to the all too short list of Broadway entertainment.

In serious vein, *The Caine Mutiny Court Martial* by Herman Wouk, heads the list of successfully dramatized novels. Mr. Wouk, himself author of *The Caine Mutiny,* dramatizes the famous court room scene which summarizes the chief episode from the Caine saga, and reflects the taut, violent emotions and conflicts among the officers on a mine-sweeper in the Pacific during the last years of the war. Mr. Wouk's success in presenting the palpitating core of his long and engrossing story in dramatic form is remarkable. He has set his stage with utmost simplicity : dark curtains, a raised bench for the judges, a table for the attorneys, a chair for the witnesses — this is the sum total of his stage equipment. The actors do the rest. Brilliantly cast and directed by Charles Laughton, who has been experimenting in a "concert" form of theatrical productions (as described by John Houseman in Vol. III, n° I of WORLD THEATRE), the drama emerges with uncluttered force. Lloyd Nolan, who plays Captain Queeg, the naval officer whose deep-seated neurosis is masked in correct behavior and iron discipline until a typhoon in the high seas finally reveals his weakness, interprets the role with such subtlety and understanding that, when the Captain breaks down in the witness chair under the cross-examination of the attorney for the defense, the effect is a most unbearably revealing. Jo Hodiak plays the forthright chi officer who took over during t typhoon and is on trial for "mu tiny" and Henry Fonda, t attorney for the defense, wh respecting the Navy and all stands for, finds no pleasure his successful task of defendi an insubordinate officer wh challenged discipline. *The Cai Mutiny,* now released as a mov in full color with all Hollywood strongest stars and wilde storms-at-sea, will undoubted make its way around the worl though some critics find the sta version more moving and effe tive.

An attempt was made durin the season to stage at least part of another tremendous successful "best seller novel *From Here To Eternity.* T playwright who dramatized section of James Jones' excori ting study of the army in peac time (or certain phases of arm life, to be more exact) chose a episode eliminated from the cu rent movie version of the nove He built his play around t scene in the army stockade prison where the "hero" is su jected to the sadistic brutalitie of the top sergeant — whom later kills. The play achieved on a short run and was not as effe tive as the dramatization, th time by the author himself, *End As A Man* by Calder Wi lingham. The play, which showe considerable ability in charact drawing, and which was effect vely performed by a group young actors, deals with life in military academy where discipli and training mask a reign of te ror instituted by a sadistic an paranoid upper classman. A three of these plays reveal a n surprising interest in the who question of the military ideal obedience, physical courage, e durance, and the larger issues discipline which have bee brought home to so many youn men during the last ten year

A fourth dramatization of successful novel which has al

le que son égocentrisme rend
ıpportable. Leur succès, dû à
. heureuse combinaison de
rs dons, à une interprétation
ellente et à une mise en scène
s pesanteur, a permis d'ajou-
une comédie gaie à la liste
p courte des divertissements
offre Broadway.

'he Caine Mutiny Court Mar- (Le Conseil de guerre de la tinerie du Caine) d'Herman ıuk, est certainement la meil-re pièce parmi les adaptations romans. L'auteur de *Caine tiny* a choisi dans son propre ıan le fameux épisode du Con- de guerre et sa pièce reflète tensions et les conflits qui mis aux prises les officiers n dragueur de mines, dans le cifique, durant les dernières ıées de la guerre. Le succès ıporté par Wouk en mettant public au centre même de sa gue et palpitante histoire est t à fait remarquable. Le dé- est de la plus grande simpli- : des rideaux sombres, un c élevé pour les juges, une le pour le Ministère Public, chaise pour les témoins. C'est uoi se réduit l'équipement scé- ue. Les acteurs font le reste. erprétation brillante et mise scène de Charles Laughton, a l'habitude de ces présenta- ıs sous forme d'"oratorio". oir la description faite par n Houseman dans le vo- e III n° 1 du "Théâtre dans Monde"). Lloyd Nolan joue ôle du capitaine Queeg, l'offi- de marine dont la nervosité ladive se cache sous un com- tement correct et une disci-pline de fer jusqu'au moment où un typhon se déchaîne en haute mer et fait éclater sa faiblesse. Il interprète le personnage avec tant de subtilité et de compréhension que, lorsque le capitaine s'effondre sur son siège de témoin au cours de l'interrogatoire que mène l'avocat de la défense, la révélation est presque insoutenable. John Hodiak est l'officier résolu qui a pris la direction du navire pendant le typhon et qui est poursuivi pour mutinerie. Henry Fonda, lui, est l'avocat de l'accusé qui, respectant la Marine et tout ce qu'elle représente, accomplit sans joie sa tâche victorieuse : la défense d'un officier insubordonné, qui a enfreint la discipline.

Le film tiré de *Caine Mutiny,* où ne manquent ni les vedettes ni la tempête, fera probablement le tour du monde, mais certains critiques ont trouvé la version scénique plus émouvante et plus directe.

On a tenté, pendant la saison, d'accommoder à la scène au moins une partie d'un autre best-seller, *From Here to Eternity* (D'ici à l'éternité). C'est une étude déchirante que James Jones a faite de l'armée en temps de paix — ou plus exactement de certains secteurs de la vie militaire. Le dramaturge a bâti sa pièce autour du tableau de la prison où le "héros" est livré aux brutalités sadiques du sergent-chef, que plus tard il tue. La pièce n'a pas eu une longue carrière; elle n'avait pas l'efficacité de l'adaptation scénique, faite cette fois par le romancier lui-même, de *End as a Man* (Meurs comme un homme) de Calder Willingham. Cette pièce révèle un talent considérable, plus particulièrement dans le dessin des caractères. Un groupe de jeunes acteurs l'a interprétée de la façon la plus frappante. Elle a pour sujet la vie dans une académie militaire où, sous le masque de la discipline et du bon entraînement, règne la terreur qu'inspire un chef sadique et paranoiaque.

Ces trois pièces sont des témoignages de l'intérêt qu'on prend à tout ce qui touche à l'idéal militaire d'obéissance, de courage physique, d'endurance, avec toutes les conséquences dont ont pu se rendre compte tant de jeunes gens depuis dix ans.

Une quatrième adaptation d'un roman à succès qui a déjà fait ses preuves à l'écran est : *The Girl on the Via Flaminia* (La jeune fille de la via Flaminia), d'Alfred Hayes. Ici aussi c'est l'expérience de la guerre qui se reflète dans les relations d'un soldat américain et d'une jeune fille italienne qui devient sa maîtresse en échange de nourriture, d'argent et d'un foyer temporaire. La jeune fille est horrifiée par sa situation. Le garçon se chagrine d'un état d'esprit qu'il ne comprend pas tout à fait. "J'étais seul, elle avait faim". Cette simple formule lui semble suffisante, mais pas à elle qui ne peut supporter cette disgrâce, qu'une "carte jaune" et une arrestation rendent publique. Elle s'enfuit, probablement pour se jeter dans le Tibre. Présentée

Caine Mutiny Court Martial, man Wouk. M : Charles Laughton. nouth Theatre, New York. 1954. P : Eileen Darby.

been shown on the screen, is Alfred Hayes' *The Girl On The Via Flaminia.* Here again, a war experience is reflected in the relationship between an American soldier and an Italian girl who consents to be his "wife" in exchange for food, money and a temporary home. The girl is horrified at her own situation, the boy grieved at a state of mind, be only partly understands : "I way lonely, she was hungry" — this simple formula seemed sufficient for him, but not for the girl, who could not bear the disgrace, made public by a "yellow card" and arrest, and who rushes out, at the play's end, presumably to throw herself into the Tiber. Presented in arena style in the Circle-in-the-Square in Greenwich Village, the play had a certain immediacy and value that managed to survive a move onto a proscenium stage when the Circle-in-the-Square was closed as a fire hazard.

Very different in mood were three other plays, two of them by playwrights new to Broadway. In this group, violence gives way to an atmosphere of loneliness and frustration : lonely women living in an apartment hotel in New York are the protagonists of *Ladies of the Corridor,* which Arnaud d'Usseau and Dorothy Parker constructed from some of the latter's short stories. A lonely old woman, living uncomfortably in cramped quarters with her son and daughter-in-law, tries to journey back to a long-vanished past in *A Trip To Bountiful* by Horton Foote. Lonely women again, frustrated in their relationships to their daughters, wander through an almost surrealist gloaming in Jane Bowles' *In The Summer House.* Each of these plays was extraordinarily well cast and given wise and subtle direction, but their values were too delicate to carry amid the gaudy tonalities of Broadway. Each one of them, particularly the last, were rich in talent, observation and understanding, and might, in quieter surroundings, find longer life.

The season was given a final cheerful fillip by the production of two successful musicals. One, *The Pajama Game,* was a cheerful excursion into labor-management politics in the best Broadway style. The other, *The Golden Apple* by John Latouche with music by Jerome Moross, was the final production of the Phoenix Theatre's season. *The Golden Apple* is a light-hearted version of the story of Helen and Menelaus and Paris' fatal infatuation, all set in pioneer America, with cowboys and state fairs and balloon ascensions and all sorts of cheerful nonsense. Gaily written, costumed and acted, it moved uptown to entertain summer theatre-goers eager for something a little unusual in music, dance and song.

Rosamond GILDER

sur une scène en rond, le Cir in-the Square à Greenwich lage, la pièce a survécu à déménagement vers une scène l'italienne, quand le Circle-in-t Square fut fermé, crainte d cendie.

D'un caractère tout différ ont été trois autres pièces, d deux d'auteurs nouveaux. D ces œuvres, la violence fait pl à une atmosphère de solitude de frustration. Des femmes s les vivant dans un hôtel-pens de New York sont les prota nistes de *Ladies of the Corri* (Dames du Couloir) qu'Arn d'Usseau et Dorothy Parker tiré d'une nouvelle de cette d nière. Une vieille femme solit vivant inconfortablement dans logement resserré avec son et sa belle-fille, essaye de reve à un passé depuis longtemps é noui; c'est le sujet de *A Trip Bountiful* (Voyage vers l'ab dance) de Horton Foote. I femmes seules encore, déç dans leurs rapports avec le filles, errent à travers un crép cule quasi surréaliste; telle est pièce de Jane Bowles : *In Summer House* (Dans le pa lon). Chacune de ces œuv bénéficiait d'une distribut exceptionnelle et d'une mise scène sagace et subtile. Mais l tonalité était trop délicate p l'imposer parmi les couleurs é tantes de Broadway. Chac d'elles et plus particulièrement dernière, était pourtant riche talent, d'observation et d'inte gence.

La saison eut son coup de fo avec deux comédies musicales succès. La première, *The Paja Game* (Le jeu du pyjama), une joyeuse incursion dans questions d'organisation du t vail. C'est du meilleur style Broadway. L'autre, *The Gol Apple* (La pomme d'or) par J Latouche, musique de Jerome M ross, est une version enjouée l'histoire d'Hélène et de Méné ainsi que de la fatale toquade Pâris, transportées dans l'Am que pionnière, avec ses cow-b ses foires, ses ascensions en l lin, et tout un attirail de joyeu plaisanteries.

Rosamond GILDER

The Pajama Game, musical com by George Abbott and Richard Bis Music and lyrics by Richard A and Jerry Ross. M: George Abbott Jerome Robbins. D-C : Lemuel Ay Ch : Bob Fosse. St James Thea New York. 1954. P : Talbot.

INDEX OF THE ARTICLES CONTAINED IN THE FIRST ELEVEN ISSUES OF WORLD THEATRE

INDEX DES ARTICLES PARUS DANS LES ONZE PREMIERS NUMÉROS DE "THÉATRE DANS LE MONDE„

New subscribers to World Theatre often ask for the previous numbers, thus confirming our hope that the review has a more than topical interest and is useful as a work of reference.

The first index is of authors, *the second and third are of* subjects : *the second being in French and the third in English. These two are not identical for the English version is taken from the excellent index compiled by Mrs Elizabeth Burdick for the American National Theatre and Academy and reflects the particular preoccupations of that organization. The two together occupy very little more space than a single bilingual index and we have therefore chosen to set them side by side with the "nuances" which differentiate them.*

A fourth index which presents the article under the country *with which they are concerned and an index of illustrations will be included in a future number.*

Les lecteurs qui s'abonnent à "Théâtre dans le Monde" réclament souvent les numéros précédemment parus. Ceci confirmerait notre espoir que cette revue survit à l'actualité et offre l'occasion de références utiles.

Le changement de format nous amène en outre à considérer que les onze premiers numéros forment un ensemble et que ce moment est propice à l'établissement d'index.

Le premier index présente les articles dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs.

Le second et le troisième index les classent par sujets. Il est à peine besoin de dire que le choix de ces sujets est subjectif. Nous nous sommes seulement efforcés de faire un choix utile.

Le second index est en français et ses rubriques ne sont pas exactement les mêmes que celles du troisième index, lequel est en anglais. C'est que ce dernier s'inspire directement de l'excellent index que Mrs. Elisabeth Burdick a conçu à l'intention des membres de l'American National Theatre and Academy, et qui tient compte de leurs préoccupations particulières. Les deux index unilingues n'occupent guère plus de place qu'un bilingue; nous n'avons donc pas hésité à les publier côte à côte, avec les nuances qui les différencient.

Un quatrième index, présentant les articles dans l'ordre alphabétique des pays auxquels ils se rattachent, et un index des illustrations paraîtront dans un prochain numéro.

A SHORT ACCOUNT OF THE FIRST ELEVEN ISSUES

DESCRIPTION DES ONZE PREMIERS NUMEROS

1950		nº 0	Général General
1951 Vol. I		nº 1	Général General
1951 Vol. I		nº 2	Les Festivals The Festivals
1951 Vol. I		nº 3	Le Jeune Auteur The Young Author
1952 Vol. II		nº 1	Le Théâtre Lyrique Opera and Musical Comedy
1952 Vol. II		nº 2	Le Public The Public
1952 Vol. II		nº 3	Théâtre et Jeunesse Youth and the Theatre
1953 Vol. II		nº 4	Général General
1953 Vol. III		nº 1	La Mise en Scène Production
1953 Vol. III		nº 2	Théâtre Universitaire et Amateur The Other Theatre
1954 Vol. III		nº 3	Thèmes Contemporains New Plays, New Themes

★

INDEX PAR NOMS D'AUTEURS

AUTHOR INDEX

		Vol.	N°	Pg
Allen, John	Educateur et Gens de Théâtre	II	3	7
	Teachers and Theatre People	II	3	7
Ambrière, Francis	L'Histoire-Prétexte	III	3	17
	The French Theatre 1945-1953	III	3	17
Ashbolt, Allan	Chronique d'Australie	II	4	53
	World Reviews : Australia	II	4	53
	Chronique d'Australie	III	3	55
	World Reviews : Australia	III	3	54
Arundell, Dennis	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	28
	Producing an Opera : Comments	II	1	28
Barrault, Jean-Louis	Mes doutes et ma Foi		0	15
	My Doubts and my Belief		0	5
Barsacq, André	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	43
	Producing abroad	III	1	43
Beaulne, Guy	Chronique du Monde : Canada	I	1	47
	World Reviews : Canada	I	1	46
	Chronique du Monde : Canada	I	2	56
	World Reviews : Canada	I	2	55
	Chronique du Monde : Canada	II	4	55
	World Reviews : Canada	II	4	55
	Chronique du Monde : Canada	III	2	55
	World Reviews : Canada	III	2	54
Beckers, Louis	Chronique du Monde : Belgique		0	48
	World Reviews : Belgium		0	48
Bell, Campton	Psychologie du jeune Spectateur	II	3	23
	The Psychology of the Child Audience	II	3	23
Bergmann, Gösta	Le Riksteater suédois	II	2	24
	The Swedish Riksteater	II	2	24
Bertin, Pierre	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	28
	Producing an Opera : Comments	II	1	28
Betti, Ugo	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	48
	The Training of Young Authors : Comments	II	1	48
Bing, Rudolf	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
Blacher, Boris	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	8
	The Composers' own Testimony	II	1	8
Bliss, Arthur	Les Compositeurs (Enquêtes)	II	1	8
	The Composers' own Testimony	II	1	8
Boll, André	Wakhevitch et ses Décors	I	3	41
	Wakhevitch as Stage Designer	I	3	41
	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	26
	Production : A New Approach	II	1	26
	Chronique du Monde : France	I	3	70
	World Reviews : France	I	3	69
	Chronique du Monde : France	II	1	59
	World Reviews : France	II	1	58
	Chronique du Monde : France	II	2	54
	World Reviews : France	II	2	51
	Chronique du Monde : France	II	3	61
	World Reviews : France	II	3	56
	Chronique du Monde : France	II	4	57
	World Reviews : France	II	4	57
	Chronique du Monde : France	III	1	5
	World Reviews : France	III	1	5
	Chronique du Monde : France	III	3	5
	World Reviews : France	III	3	5
Bonnat, Yves	Chronique du Monde : France	II	1	6
	World Reviews : France	II	1	5
	Chronique du Monde : France	II	4	5
	World Review : France	II	4	5
Brecht, Bertolt	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	3
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	3
	Etapes d'une Mise en Scène	III	1	1
	Stages in Production	III	1	1
Browne, E. Martin	Cocktail Party (Introduction)	I	3	5
	Cocktail Party : Introduction	I	3	5
	Les Non-Professionnels (Editorial)	III	2	
	The Other Theatre : Editorial	III	2	
Bruckner, Ferdinand	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	3
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	3
Burger, Isabel B.	Le Jeu dramatique	II	3	3
	Creative Dramatics	II	3	3
Burian, Orhan	Chronique du Monde : Turquie	I	1	6
	World Reviews : Turkey	I	1	5
	Chronique du Monde : Turquie	I	2	6
	World Reviews : Turkey	I	2	6
	Chronique du Monde : Turquie	II	1	6
	World Reviews : Turkey	II	1	6
	Chronique du Monde : Turquie	III	3	5
	World Reviews : Turkey	III	3	5
Campbell, Andrew	Le Jeu dramatique	II	3	3
	Creative Dramatics	II	3	3
Carneiro, Levi	Chronique du Monde : Brésil	I	2	5
	World Reviews : Brazil	I	2	5
Centres de l'I.I.T. Centres of the I.T.I.	Chronique du Monde : Australie	II	3	5
	World Reviews : Australia	II	3	5
	Chronique du Monde : Autriche		0	4
	World Reviews : Austria		0	4
	Chronique du Monde : Belgique		0	48
	World Reviews : Belgium		0	48
	Chronique du Monde : Grèce	I	2	60
	World Reviews : Greece	I	2	59
	Chronique du Monde : Grèce	II	4	59
	World Reviews : Greece	II	4	58
	World Reviews : Netherlands		0	54
	World Reviews : Netherlands	II	3	61
	World Reviews : Netherlands	III	3	58
	Chronique du Monde : Nouvelle-Zélande		0	58
	World Reviews : New-Zealand		0	55
	Chronique du Monde : Pays-Bas		0	58
	Chronique du Monde : Pays-Bas	II	3	62
	Chronique du Monde : Pays-Bas	III	3	59
Chancerel, Léon	Théâtre... Jeunesse... (Edit.)	II	3	3
	Youth... Theatre : Editorial	II	3	3

★

		Vol.	N°	Pg
hevrillon, Pierre	Le Théâtre et l'Université française	III	2	11
	The Theatre and French Universities	III	2	11
ogniat, Raymond	Chronique du Monde : France		0	55
	World Reviews : France		0	14
ontini, Ermanno	Les Festivals italiens ou Le Sens du Grandiose	I	2	43
	The Sense of Grandeur in the Italian Festivals	I	2	43
	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	48
	The Training of Young Authors : Comments	II	1	48
allapiccola, Luigi	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	7
	The Composers' own Testimony	II	1	7
'Amico, Silvio	Tour d'Horizon italien		0	41
	The Italian Scene		0	41
	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	48
	The Training of Young Authors : Comments	II	1	48
e Courville, Xavier	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	28
	Producing an Opera : Comments	II	1	28
Delannoy, Marcel	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	7
	The Composers' own Testimony	II	1	7
e la Sotta, Mario Naudon	Chronique du Monde : Chili		0	50
	World Reviews : Chile		0	50
	Chronique du Monde : Chili	I	1	47
	World Reviews : Chile	I	1	47
	Chronique du Monde : Chili	I	3	67
	World Reviews : Chile	I	3	68
	Chronique du Monde : Chili	II	4	56
	World Reviews : Chile	II	4	56
e Madariaga, Salvador	A l'Echelle du Monde	III	3	6
	The Theatre of To-day	III	3	4
e Meester, Johan	Recherches de Style	I	2	30
	In Search of Style	I	2	23
	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	45
	Producing abroad	III	1	45
Dent, Alan	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	28
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	28
Deutsch, Benoit-Léon	Le Lancement d'une Pièce	II	2	15
	How to launch a Play	II	2	15
Devine, George	Théâtre pour Enfants : Un Art différent	II	3	9
	Theatre for Children : Art that is different	II	3	9
Dienesch, Marie	Jeu dramatique et théâtre scolaire	II	3	30
	Creative and formal Dramatics	II	3	30
Doat, Jan	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	28
	Producing an Opera : Comments	II	1	28
Duguid, Peter	Chronique du Monde : Israël	II	4	60
	World Reviews : Israel	II	4	59
Eaton, Walter Prichard	Les Cours de Playwriting aux Etats-Unis	I	3	16
	Courses of Playwriting in the U.S.A.	I	3	16
Egk, Werner	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	7
	The Composers' own Testimony	II	1	7
Engelstad, Carl-Fredrik	Chronique du Monde : Norvège	II	4	61
	World Reviews : Norway	II	4	60
Erichsen, Svend	Hamlet à Elseneur	I	2	39
	Hamlet at Elsinore	I	2	39
	Chronique du Monde : Danemark	III	1	51
	World Reviews : Denmark	III	1	50
Fabbri, Diego	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	48
	The Training of Young Authors : Comments	II	1	48
Farley, Frederick	Chronique du Monde : Nouvelle-Zélande	I	3	70
	World Reviews : New-Zealand	I	3	69
Felsenstein, Walter	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	28
	Producing an Opera : Comments	II	1	28
Ferdinand, Roger	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	23
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	23
Fiocco, Achille	Au-delà de Pirandello	III	3	24
	The Heritage of Pirandello	III	3	24
Francis, Jean	Michel de Ghelderode		0	42
	Michel de Ghelderode		0	42
	Cocktail Party fait le tour du Monde	I	3	53
	Cocktail Party tours the World	I	3	53
	Chronique du Monde : Belgique	I	1	46
	World Reviews : Belgium	I	1	46
	Chronique du Monde : Belgique	I	3	66
	World Reviews : Belgium	I	3	66
	Chronique du Monde : Belgique	II	4	54
	World Reviews : Belgium	II	4	54
Frank, André	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	23
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	23
Freedley, George	Chronique du Monde : Etats-Unis d'Amérique		0	50
	World Reviews : U.S.A.		0	62
Fresnay, Pierre	Le Comédien, Sculpteur de Neige	III	1	11
	The Actor a Sculptor in Snow	III	1	11
Fridberg, Svend	Chronique du Monde : Danemark	II	2	50
	World Reviews : Denmark	II	2	50
Fry, Christopher	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	28
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	28
Gassner, John	Réalisme et Poésie chez les jeunes Dramaturges américains	II	4	15
	Realism and Poetry in new American Playwriting	II	4	15
Gide, André	Avignon, Festival de Créations (Introduction)	I	2	18
	Avignon, where all is new : Introduction	I	2	9
Gielen, Joseph	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
Gielgud, John	Mission de Stratford (Introduction)	I	2	27
	The Purpose of Stratford : Introduction	I	2	20
Gilder, Rosamond	Art et Industrie dans le Théâtre actuel des Etats-Unis		0	5
	Art and Industry in the U.S. Theatre To-day		0	23
	Jeux de Masse aux Etats-Unis	I	2	9
	Country Festivals	I	2	24
	Chronique du Monde : Etats-Unis		0	59
	World Reviews : U.S.A.		0	62
	Chronique du Monde : Etats-Unis	I	1	50
	World Reviews : U.S.A.	I	1	62
	Chronique du Monde : Etats-Unis	I	2	57
	World Reviews : U.S.A.	I	2	63

★

		Vol.	N°	Pg
	Chronique du Monde : Etats-Unis	I	3	68
	World Reviews : U.S.A.	I	3	71
	Chronique du Monde : Etats-Unis	II	1	58
	World Reviews : U.S.A.	II	1	63
	Chronique du Monde : Etats-Unis	II	2	50
	World Reviews : U.S.A.	II	2	62
	Chronique du Monde : Etats-Unis	II	3	55
	World Reviews : U.S.A.	II	3	63
	Chronique du Monde : Etats-Unis	II	4	64
	World Reviews : U.S.A.	II	4	63
	Chronique du Monde : Etats-Unis	III	1	63
	World Reviews : U.S.A.	III	1	62
	Chronique du Monde : Etats-Unis	III	2	61
	World Reviews : U.S.A.	III	2	60
	Chronique du Monde : Etats-Unis	III	3	63
	World Reviews : U.S.A.	III	3	62
Gonçalves, Martin	Chronique du Monde : Brésil		0	50
	World Reviews : Brazil		0	50
Gorelik, Mordecai	Le Théâtre Polonais en 1950	I	3	5
	The Polish Theatre in 1950	I	3	5
Green, Paul	Jeux de Masse aux Etats-Unis (Introduction)	I	2	9
	Country Festivals : Introduction	I	2	24
Gregor, Joseph	L'Opéra	II	1	3
	Contemporary Composers	II	1	3
	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
Grootaers, Jan	Chronique du Monde : Belgique	I	1	46
	World Reviews : Belgium	I	1	46
	Chronique du Monde : Belgique	I	3	67
	World Reviews : Belgium	I	3	67
	Chronique du Monde : Belgique	II	4	54
	World Reviews : Belgium	II	4	54
Gründgens, Gustaf	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	44
	Producing abroad	III	1	44
Guthrie, Tyrone	L'Etat mécène		0	23
	State Aid for the Theatre		0	13
	La Mise en Scène d'Opéra : (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	39
	Producing abroad	III	1	39
Hainaux, René	Editorial	I	1	4
	Editorial	I	1	4
	Editorial	I	2	4
	Editorial	I	2	4
	Editorial	I	3	4
	Editorial	I	3	4
	Editorial	II	4	4
	Editorial	II	4	3
	Editorial	III	1	4
	Editorial	III	1	3
Havu, Toini	Chronique du Monde : Finlande	II	3	56
	World Reviews : Finland	II	3	54
	Chronique du Monde : Finlande	II	3	56
	World Reviews : Finland	III	3	54
Hejle, Thomas P.	Représentations pour Ecoliers au Danemark	II	3	48
	School Performances in Denmark	II	3	48
Hilleström, Gustav	Chronique du Monde : Suède	II	2	62
	World Reviews : Sweden	II	2	58
	Chronique du Monde : Suède	III	1	59
	World Reviews : Sweden	III	1	58
Hirschfeld, Kurt	Teo Otto, Décorateur	II	4	35
	The Stage Designer : Teo Otto	II	4	35
Holzer, Rudolf	Salzbourg, Origine des Festivals	I	2	35
	Salzburg, Mother of Festivals	I	2	35
Hope-Wallace, Philip	La Scène anglaise et ses Poètes	I	1	21
	The English Stage and its Poets	I	1	13
Horowicz, Bronislaw	La Mise Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	28
	Producing an Opera : Comments	II	1	28
Houseman, John	Le Quatuor dramatique	III	1	33
	The Drama Quartette	III	1	33
Huisman, Jacques	Le Théâtre National de Belgique	II	2	32
	The Belgian National Theatre	II	2	32
Isaacs, Hermine Rich	Le Décorateur Jo Mielziner	II	2	41
	The Stage Designer Jo Mielziner	II	2	41
Italicus	Chronique du Monde : Italie	I	2	60
	World Reviews : Italy	I	2	59
Jones, Margo	Le Théâtre en rond aux Etats-Unis	I	1	5
	Theatre in the round over America	I	1	21
	Shakespeare en rond	III	1	29
	Shakespeare in the round	III	1	29
Josset, André	Journal des Voyages		0	46
	Travel Log		0	46
	Une Etape du Voyage : Le Rendez-vous de Paris	I	1	39
	One Stage of the Journey : the Paris Rendez-vous	I	1	39
	Le Journal des Voyages : Le Rendez-vous d'Oslo	I	3	51
	Travel Diary : The Oslo Rendez-vous	I	3	51
	La Conférence de Paris sur le Théâtre et la Jeunesse	II	3	4
	The Paris Conference on Youth and the Theatre	II	3	4
	Rencontres à Venise	II	4	43
	Meetings in Venice	II	4	43
J.T.G.	Chronique du Monde : Tchécoslovaquie	I	1	62
	World Reviews : Czechoslovakia	I	1	47
Kalitine, Nikolai	Chronique du Monde : U.R.S.S.	II	2	63
	World Reviews : U.S.S.R.	II	2	63
Karintsev, N.	Chronique du Monde : U.R.S.S.	I	2	63
	World Reviews : U.S.S.R.	I	2	61
	Chronique du Monde : U.R.S.S.	II	1	64
	World Reviews : U.S.S.R.	II	1	64
Keich, Werner	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
Kemp, Robert	Edimbourg et la Renaissance écossaise (Introduction)	I	2	23
	Edinburgh and the Scottish Renaissance : Introduction	I	2	16
Kerr, Walter F.	L'Influence de la Critique	II	2	20
	The Critic as Rhapsodist	II	2	20
Khosla, G. S.	Chronique du Monde : Indes	II	2	54
	World Reviews : India	II	2	51
	Chronique du Monde : Indes	III	1	55
	World Reviews : India	III	1	54
Kitamura, Kihachi	Chronique du Monde : Japon	II	2	58
	World Reviews : Japan	II	2	54
	Chronique du Monde : Japon	III	1	55
	World Reviews : Japan	III	1	54

★

		Vol.	N°	Pg
Knudsen Hans	Les Compagnies universitaires allemandes	III	2	5
	University Companies in Germany	III	2	5
Kossowski, Jorge	Chronique du Monde : Brésil	III	2	53
	World Reviews : Brazil	III	2	52
Landstone, Charles	Evolution du Public dans le Monde	II	2	3
	The Public	II	2	3
Laurent, Jeanne	Carte des Festivals français	I	2	12
	A Bird's Eye View : French Festivals	I	2	5
Lemarchand, Jacques	La France prévoit une Relève	I	1	13
	France promotes Renewal	I	1	5
	Le Poids des Classiques	II	4	10
	The Burden of the Classics	II	4	11
Linklater, Eric	Edimbourg et la Renaissance écossaise	I	2	23
	Edinburgh and the Scottish Renaissance	I	2	16
Lodovici, C. V.	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	49
	The Training of Young Authors : Comments	II	1	49
M., S.	Chronique du Monde : Italie	II	1	61
	World Reviews : Italy	II	1	60
MacDougall, Roger	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	28
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	28
Mackenzie, Frances	Le Théâtre par les Jeunes	II	3	40
	In a Camp of the British Drama League	II	3	40
Malipiero	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	8
	The Composers' own Testimony	II	1	8
Matkovic, Marijan	Chronique du Monde : Yougoslavie	III	2	63
	World Reviews : Yugoslavia	III	2	62
Mignon, Paul-Louis	Chronique du Monde : France		0	54
	World Reviews : France		0	51
	Chronique du Monde : France	I	1	54
	World Reviews : France	I	1	51
	Chronique du Monde : France	I	2	58
	World Reviews : France	I	2	57
	Chronique du Monde : France	I	3	66
	World Reviews : France	I	3	68
	Chronique du Monde : France	II	1	60
	World Reviews : France	II	1	58
	Chronique du Monde : France	II	2	51
	World Reviews : France	II	2	50
	Chronique du Monde : France	II	3	61
	World Reviews : France	II	3	55
	Chronique du Monde : France	III	1	53
	World Reviews : France	III	1	52
	Chronique du Monde : France	III	2	55
	World Reviews : France	III	2	54
	Chronique du Monde : France	III	3	57
	World Reviews : France	III	3	56
Miller, Arthur	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	21
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	21
Millo Pacovsky, Joseph	Traditions et Courants nouveaux en Israël		0	32
	Tradition and new Directions in Israel		0	32
Moody, John	L'Arts Councils et le Théâtre		0	24
	The Origins of the Arts Council		0	15
Muller, Ingvelde	Festivals d'Esprit nouveau en Allemagne	I	2	31
	Festivals old and new in Germany	I	2	31
	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	31
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	31
	Réalisme magique chez les Décorateurs allemands	III	3	38
	Theatre Design in Germany	III	3	38
	Chronique du Monde : Allemagne	I	2	55
	World Reviews : Germany	I	2	58
	Chronique du Monde : Allemagne	II	1	57
	World Reviews : Germany	II	1	59
	Chronique du Monde : Allemagne	II	3	53
	World Reviews : Germany	II	3	56
	Chronique du Monde : Allemagne	III	2	57
	World Reviews : Germany	III	2	56
Neergaard, Ebbe	Chronique du Monde : Danemark	I	2	56
	World Reviews : Denmark	I	2	56
	Chronique du Monde : Danemark	I	1	47
	World Reviews : Denmark	I	1	50
Nilsen, Hans Jacob	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	47
	Producing abroad	III	1	47
Normann, Axel-Otto	Au Pays d'Ibsen	I	2	50
	The Land of Ibsen	I	2	50
Novo, Salvador	Chronique du Monde : Mexique	I	1	55
	World Reviews : Mexico	I	1	55
	Chronique du Monde : Mexique	II	2	58
	World Reviews : Mexico	II	2	55
	Chronique du Monde : Mexique	II	3	62
	World Reviews : Mexico	II	3	61
Obey, André	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	23
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	23
Obry, Olga	Le Jeu dramatique	II	3	37
	Creative Dramatics	II	3	37
	Chronique du Monde : Brésil	II	3	55
	World Reviews : Brazil	II	3	54
Pizzetti	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	8
	The Composers' own Testimony	II	1	8
Pleiter, H. W.	Chronique du Monde : Pays-Bas	I	1	58
	World Reviews : Netherlands	I	1	55
Poeschel, Ilsedore	Chronique du Monde : Allemagne	I	1	44
	World Reviews : Germany	I	1	54
Potter, Peter	A travers cinq Pays avec une Bourse de l'I.I.T.	I	3	56
	A Tour in five Countries	I	3	56
Priestley, J. B.	L'I.I.T. : Une Opinion personnelle		0	43
	The I.T.I. : a personal View		0	43
	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	28
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	28
Prochazka, Jan	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	48
	The Training of Young Authors : Comments	II	1	48
	Chronique du Monde : Tchécoslovaquie	I	2	63
	World Reviews : Czechoslovakia	I	2	55
	Chronique du Monde : Tchécoslovaquie	II	1	62
	World Reviews : Czechoslovakia	II	1	57

★

		Vol.	N°	Pg
	Chronique du Monde : Tchécoslovaquie	II	3	64
	World Reviews : Czechoslovakia	II	3	54
Quayle, Anthony	Mission de Stratford	I	2	27
	The Purpose of Stratford	I	2	20
Rae, Kenneth	Chronique du Monde : Royaume-Uni		0	59
	World Reviews : United Kingdom		0	59
Rattigan, Terence	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	28
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	28
Reille, Jean-Francis	Shakespeare dans les Arènes	I	2	15
	Shakespeare in the Roman Arena	I	2	8
Roca-Rey, Bernardo	Chronique du Monde : Pérou		0	59
	World Reviews : Peru		0	58
	Chronique du Monde : Pérou	I	1	59
	Worlds Reviews : Peru	I	1	58
	Chronique du Monde : Pérou	II	2	59
	Worlds Reviews : Peru	II	2	58
	Chronique du Monde : Pérou	III	2	59
	World Reviews : Peru	III	2	58
Roussin, André	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	23
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	23
Salacrou, Armand	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	23
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	23
Sartre, Jean-Paul	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	24
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	24
Schach, Léonard	Chronique du Monde : Union de l'Afrique du Sud	I	1	63
	World Reviews : Union of South Africa	I	1	61
	Chronique du Monde : Union de l'Afrique du Sud	II	1	63
	World Reviews : Union of South Africa	II	1	61
Schnitzler, Henry	Mission du Théâtre Universitaire aux U.S.A.	III	2	28
	Background and Functions of the American University Theatre	III	2	28
Schuch, Oscar Fritz	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
Schulerud, Mentz	Chronique du Monde : Norvège	I	1	58
	World Reviews : Norway	I	1	58
Scott, A. C.	Costumes et Accessoires du Théâtre chinois	II	4	30
	Some Chinese Theatrical Costumes and their Accessories	II	4	30
Shaw, G. B.	Le Guide du Metteur en Scène	III	1	5
	Shaw's Rules for Directors	III	1	5
Sion, Georges	Le Théâtre amateur se présente	III	2	38
	The Amateur Theatre makes itself known	III	2	38
Skopnik, Günter	L'Individu et son Destin	III	3	8
	German Dramatists 1945-1953	III	3	8
Smith, Cecil	Le Comédie musicale américaine	II	1	40
	American Musical Comedy	II	1	40
Solano, Emilio Acevedo	Chronique du Monde : Uruguay	II	3	64
	World Reviews : Uruguay	II	3	64
Sonrel, Pierre	La Conférence-Exposition d'Architecture théâtrale	I	1	42
	The Conference and Exhibition of Theatre Architecture	I	1	42
Sovinformburo	Chronique du Monde : U.R.S.S.	I	1	64
	World Reviews : U.S.S.R.	I	1	64
Strindberg, Axel	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	49
	The Training of Young Authors : Comments	II	1	49
	Chronique du Monde : Suède	I	1	61
	World Reviews : Sweden	I	1	59
	Chronique du Monde : Suède	I	2	63
	World Reviews : Sweden	I	2	60
Supervielle, Jules	Avignon, Festival de Créations (Introduction)	I	2	18
	Avignon where all is new : Introduction	I	2	9
Synadinos, Th. N.	Chronique du Monde : Grèce	II	1	61
	World Reviews : Greece	II	1	60
Terencio	Metteurs en Scène Italiens	I	1	37
	Italian Producers	I	1	37
	Chronique du Monde : Italie	I	1	55
	World Reviews : Italy	I	1	54
Theilacker	Chronique du Monde : Suisse		0	63
	World Reviews : Switzerland		0	58
Thomas, Jean	Allocution pour le 5e Congrès de l'I.I.T. à La Haye	III	3	49
	Address for the last Congress of the I.T.I.	III	3	49
Thomas, René	Dispositif pour Don Giovanni	I	2	14
	Staging Don Giovanni	I	2	6
Thomassen, Knut	Chronique du Monde : Norvège	I	2	61
	World Reviews : Norway	I	2	60
Tietjen, Heinz	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
Torrassa, Atilio E.	Chronique du Monde : Argentine	I	1	44
	World Reviews : Argentine	I	1	44
Torres-Bodet, Jaime	Message du Directeur — Général de l'Unesco	I	1	41
	Message from the Director General of Unesco	I	1	41
Touchard, Pierre-Aimé	La Mise en Scène des Classiques en France	III	1	19
	Classical Production in France	III	1	19
Träger, Joseph	L'Evolution de la Mise en Scène en Tchécoslovaquie		0	34
	From Expressionism to Neo-Realism		0	34
Trewin, J. C.	Le Festival de Grande-Bretagne	I	2	22
	The Festival of Britain	I	2	13
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	I	1	59
	World Reviews : United Kingdom	I	1	61
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	I	2	61
	World Reviews : United Kingdom	I	2	62
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	I	3	71
	World Reviews : United Kingdom	I	3	70
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	II	1	61
	World Reviews : United Kingdom	II	1	62
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	II	2	59
	World Reviews : United Kingdom	II	2	59
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	II	3	63
	World Reviews : United Kingdom	II	3	62
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	II	4	63
	World Reviews : United Kingdom	II	4	62

★

		Vol.	N°	Pg
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	III	1	61
	World Reviews : United Kingdom	III	1	60
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	III	2	59
	World Reviews : United Kingdom	III	2	58
	Chronique du Monde : Royaume-Uni	III	3	61
	World Reviews : United Kingdom	III	3	60
Uexkull, Sole	Chronique du Monde : Finlande	I	1	51
	World Reviews : Finland	I	1	50
	Chronique du Monde : Finlande	I	2	58
	World Reviews : Finland	I	2	56
Unruh, Walter	Le Décor projeté	II	4	22
	Projected Scenery	II	4	22
Ustinov, Peter	Le Théâtre traduit	II	4	5
	The Problem of Language	II	4	5
Van der Linden, Albert	Petite Histoire par l'Image du Théâtre lyrique au XXe siècle	II	1	12
	A short History in Pictures of Opera in the XXth Century	II	1	12
Vilar, Jean	Avignon Festival de Creations	I	2	18
	Avignon, where all is new	I	2	9
Villaurrutia, Xavier	La Peinture mexicaine et le Décor de Théâtre	I	3	36
	Mexican Painters and the Theatre	I	3	36
Walker, Ronald	Chronique du Monde : Nouvelle-Zélande	III	1	59
	World Reviews : New Zealand	III	1	56
	Chronique du Monde : Nouvelle-Zélande	III	2	59
	World Reviews : New Zealand	III	2	58
Walker, Roy	Le Miroir de notre Temps	III	3	31
	The Body of the Time	III	3	31
Wälterlin, Oskar	Le Théâtre de Zurich et les Dramaturges contemporains de Langue allemande	I	1	26
	Contemporary German speaking Dramatists in the Zurich Schauspielhaus	I	1	25
Webster, Margaret	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	27
	Producing an Opera : Comments	II	1	27
Wehrli, Paul	Associations de Spectateurs en Suisse	II	2	38
	Audience Organizations	II	2	38
Winter, Hanns	Chronique du Monde : Autriche	I	3	66
	World Reviews : Austria	I	3	66
	Chronique du Monde : Autriche	II	1	58
	World Reviews : Austria	II	1	57
	Chronique du Monde : Autriche	II	3	54
	World Reviews : Austria	II	3	53
	Chronique du Monde : Autriche	III	1	51
	World Reviews : Austria	III	1	50
Yazykova, Tatiana	Chronique du Monde : U.R.S.S.	I	3	71
	World Reviews : U.S.S.R.	I	3	72
Zuckmayer, Carl	Formation des Jeunes Auteurs (Erquête)	I	3	32
	The Training of Young Authors : Comments	I	3	32

★

INDEX PAR SUJETS

ACTEURS

		Vol.	N°	Pg
Barrault, Jean-Louis	Mes Doutes et ma Foi		0	15
Devine, George	Théâtre pour Enfants : Un Art différent	II	3	9
Erichsen, Svend	Hamlet à Elseneur	I	2	39
Fresnay, Pierre	Le Comédien, Sculpteur de Neige	III	1	11

AMATEURS

Browne, E. Martin	Les Non-Professionnels (Editorial)	III	2	4
Sion, Georges	Le Théâtre amateur se présente	III	2	38

ARCHITECTURE

Jones, Margo	Le Théâtre en rond aux Etats-Unis	I	1	5
Sonrel, Pierre	La Conférence-Exposition d'Architecture théâtrale	I	1	42

ART LYRIQUE

Arundell, Dennis	**(et Bertin, Pierre, Ring, Rudolf, Boll, André, de Courville, Xavier, Doat, Jan, Felsenstein, Walter, Gielen, Joseph, Grégor, Joseph, Guthrie, Tyrone, Horowicz, Bronislaw, Kelch, Werner, Schush, Oscar Fritz, Tietjen, Heinz, Webster, Margaret)**			
	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	26
Blacher, Boris	**(et Bliss, Arthur, Dallapiccola, Luigi, Delannoy, Marcel, Egk, Werner, Malipiero, Pizzetti)**			
	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	7
Gregor, Joseph	Compositeurs d'Opéra	II	1	3
Smith, Cecil	La Comédie musicale américaine	II	1	40
Van der Linden, Albert	Petite Histoire par l'Image du Théâtre lyrique au XXe siècle	II	1	12

AUTEURS

Ambrière, Francis	L'Histoire-Prétexte	III	3	17
Betti, Ugo	**(et Contini, Ermanno, d'Amico, Silvio, Fabbri, Diego, Lodovici, C.V., Prochazka, Jan, Strindberg, Axel)**			
	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	48
Brecht, Bertold	**(et Bruckner, Ferdinand, Dent, Alan, Ferdinand, Roger, Frank, André, Fry, Christopher, MacDougall, Roger, Miller, Arthur, Muller, Ingvelde, Obey, André, Priestley, J. B., Rattigan, Terence, Roussin, André, Salacrou, Armand, Sartre, Jean-Paul, Zuckmayer, Carl)**			
	Formation des jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	21
de Madariaga, Salvador	A l'Echelle du Monde	III	3	6
Eaton, Walter Prichard	Les Cours de Playwriting aux Etats-Unis	I	3	16
Flocco, Achille	Au-delà de Pirandello	III	3	24
Francis, Jean	Michel de Ghelderode		0	42
Gassner, John	Réalisme et Poésie chez les jeunes Dramaturges américains	II	4	15
Gorelik, Mordecai	Le Théâtre polonais en 1950	I	3	5
Hope-Wallace, Philip	La Scène anglaise et ses Poètes	I	1	21
Knudsen, Hans	Les Compagnies universitaires allemandes	III	2	5
Lemarchand, Jacques	Le Poids des Classiques	II	4	10
Skopnik, Günter	L'Individu et son Destin	III	3	8
Walker, Roy	Le Miroir de notre Temps	III	3	31
Wälterlin, Oskar	Le Théâtre de Zurich et les Dramaturges contemporains de Langue allemande	I	1	26

COMEDIENS

voir : { ACTEURS / COMPOSITEURS

Blacher, Boris	**(et Bliss, Arthur, Dallapiccola, Luigi, Delannoy, Marcel, Egk, Werner, Malipiero, Pizzetti)**			
	Les Compositeurs (Enquête)	II	1	7
Gregor, Joseph	Compositeurs d'Opéra	II	1	3
Van der Linden, Albert	Petite Histoire par l'Image du Théâtre Lyrique au XXe Siècle	II	1	12

DECORATION

Boll, André	Wakhevitch et ses Décors	I	3	41
Hirschfeld, Kurt	Teo Otto Décorateur	II	4	35
Isaacs, Hermine Rich	Le Décorateur Jo Mielziner	II	2	41
Muller, Ingvelde	Réalisme magique chez les Décorateurs allemands	III	3	38
Scott, A. C.	Costumes et Accessoires du Théâtre chinois	II	4	30
Thomas, René	Dispositif pour Don Giovanni	I	2	14
Unruh, Walter	Le Décor projeté	II	4	22
Van der Linden, Albert	Petite Histoire par l'Image du Théâtre Lyrique au XXe Siècle	II	1	12
Villaurrutia, Xavier	La Peinture mexicaine et le Décor de Théâtre	I	3	36

EDUCATION

voir aussi : { AMATEURS / THEATRE POPULAIRE / UNIVERSITE

Allen, John	Educateurs et Gens de Théâtre	II	3	7
Bell, Campton	Pyschologie du jeune Spectateur	II	3	23
Betti, Ugo	**(et Contini, Ermanno, d'Amico, Silvio, Fabbri, Diego, Lodovici, C.V., Prochazka, Jan, Strindberg, Axel)**			
	Formation des jeunes Auteurs (Enquête)	II	1	48

★

		Vol.	N°	Pg
Brecht, Bertold	**(et Bruckner, Ferdinand, Dent, Alan, Ferdinand, Roger, Frank, André, Fry, Christopher, MacDougall, Roger, Miller, Arthur, Muller, Ingvelde, Obey, André, Priestley, J. B., Rattigan, Terence, Roussin, André, Salacrou, Armand, Sartre, Jean-Paul, Zuckmayer, Carl)**			
	Formation des Jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	21
Burger, Isabel B.	Le Jeu dramatique	II	3	39
Campbell, Andrew	Le Jeu dramatique	II	3	38
Chancerel, Léon	Théâtre... Jeunesse... (Editorial)	II	3	3
Devine, George	Théâtre pour Enfants : Un Art différent	II	3	9
Dienesch, Marie	Jeu dramatique et Théâtre scolaire	II	3	30
Eaton, Walter Prichard	Les Cours de Playwriting aux Etats-Unis	I	3	16
Hejle, Thomas	Représentations pour Ecoliers au Danemark	II	3	48
Josset, André	La Conférence de Paris sur le Théâtre et la Jeunesse	II	3	4
Mackenzie, Frances	Dans un Camp de la British Drama League	II	3	40
Obry, Olga	Le Jeu dramatique	II	3	37

FESTIVALS

Contini, Ermanno	Les Festivals italiens ou Le Sens du Grandiose	I	2	43
Erichsen, Svend	Hamlet à Elseneur	I	2	39
Gide, André	Avignon, Festival de Créations (Introduction)	I	2	18
Gielgud, John	Mission de Stratford (Introduction)	I	2	27
Gilder, Rosamond	Jeux de Masse aux Etats-Unis	I	2	9
Holzer, Rudolf	Salzbourg, Origine des Festivals	I	2	35
Kemp, Robert	Edimbourg et la Renaissance écossaise (Introduction)	I	2	23
Laurent, Jeanne	Carte des Festivals français	I	2	12
Linklater, Eric	Edimbourg et la Renaissance écossaise	I	2	23
Quayle, Anthony	Mission de Stratford	I	2	27
Supervielle, Jules	Avignon, Festival de Créations (Introduction)	I	2	18
Trewin, J. C.	Le Festival de Grande-Bretagne	I	2	22
Vilar, Jean	Avignon, Festival de Créations	I	2	18

JEUNESSE

voir : « EDUCATION » MISE EN SCENE

Arundell, Dennis	**(et Bertin, Pierre, Bing, Rudolf, Boll, André, de Courville, Xavier, Doat, Jan, Felsenstein, Walter, Gielen, Joseph, Gregor, Joseph, Guthrie, Tyrone, Horowicz, Bronislaw, Kelch, Werner, Schuh, Oscar Fritz, Tietjen, Heinz, Webster, Margaret)**			
	La Mise en Scène d'Opéra (Enquête)	II	1	26
Barsacq, André	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	43
Brecht, Bertold	Etapes d'une Mise en Scène	III	1	15
Browne, E. Martin	Cocktail Party (Introduction)	I	3	53
de Meester, Johan	Recherches de Style	I	2	30
	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	45
Francis, Jean	Cocktail Party fait le Tour du Monde	I	3	53
Fresnay, Pierre	Le Comédien, Sculpteur de Neige	III	1	11
Gründgens, Gustaf	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	44
Guthrie, Tyrone	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	39
Houseman, John	Le Quatuor dramatique	III	1	33
Jones, Margo	Le Théâtre en rond aux Etats-Unis	I	1	5
	Shakespeare en rond	III	1	29
Nilsen, Hans Jacob	Mettre en scène à l'Etranger	III	1	47
Reille, Jean-Francis	Shakespeare dans les Arènes	I	2	15
Shaw, G. B.	Le Guide du Metteur en Scène	III	1	5
Terencio	Metteurs en Scène italiens	I	1	37
Touchard, Pierre-Aimé	La Mise en Scène des Classiques en France	III	1	19
Träger, Joseph	L'Evolution de la Mise en Scène en Tchécoslovaquie		0	34

OPERA

voir : « ART LYRIQUE » PUBLIC

Barrault, Jean-Louis	Mes Doutes et ma Foi		0	15
Bell, Campton	Psychologie du jeune Spectateur	II	3	23
de Madariaga, Salvador	A l'Echelle du Monde	III	3	6
Deutsch, Benoit-Léon	Le Lancement d'une Pièce	II	2	15
Landstone, Charles	Evolution du Public dans le Monde	II	2	3
Slon, Georges	Le Théâtre amateur se présente	III	2	38
Wehrli, Paul	Associations de Spectateurs en Suisse	II	2	38

RELATIONS INTERNATIONALES

Allen, John	Educateurs et Gens de Théâtre	II	3	7
Barsacq, André	Mettre en scène à l'Etranger	III	1	43
de Madariaga, Salvador	A l'Echelle du Monde	III	3	6
Francis, Jean	Cocktail Party fait le Tour du Monde	I	3	53
Gründgens, Gustaf	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	44
Guthrie, Tyrone	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	39
Josset, André	Journal des Voyages		0	46
	Une Etage du Voyage Le Rendez-vous de Paris	I	1	39
	Le Journal des Voyages Le Rendez-vous d'Oslo	I	3	51
	La Conférence de Paris sur le Théâtre et la Jeunesse	II	3	4
	Rencontres à Venise	II	4	43
Nilsen, Hans Jacob	Mettre en Scène à l'Etranger	III	1	47
Normann, Axel-Otto	Au Pays d'Ibsen	I	2	50
Potter, Peter	A travers cinq Pays avec une Bourse de l'I.I.T.	I	3	56

★

		Vol.	N°	Pg
Priestley, J. B.	L'I.I.T : Une Opinion personnelle		0	43
Sion, Georges	Le Théâtre amateur se présente	III	2	38
Sonrel, Pierre	La Conférence-Exposition d'Architecture théâtrale	I	1	42
Thomas, Jean	Allocution pour le 5e Congrès de l'I.I.T. à La Haye	III	3	49
Torres-Bodet, Jaime	Message du Directeur — Géneral de l'Unesco	I	1	41
Ustinov, Peter	Le Théâtre traduit	II	4	5

SUBVENTIONS

Contini, Ermanno	Les Festivals italiens ou le Sens du Grandiose	I	2	43
Guthrie, Tyrone	L'Etat mécène		0	23
Huisman, Jacques	Le Théâtre National de Belgique	II	2	32
Lemarchand, Jacques	La France prévoit une Relève	I	1	13
Moody, John	L'Arts Council et le Théâtre		0	24
Muller, Ingvelde	Festival d'Esprit nouveau en Allemagne	I	2	31

THEATRE POPULAIRE

Bergmann, Gösta	Le Riksteater suédois	II	2	24
Gilder, Rosamond	Jeux de Masse aux Etats-Unis	I	2	9
Green, Paul	Jeux de Masse aux Etats-Unis (Introduction)	I	2	9
Huisman, Jacques	Le Théâtre National de Belgique	II	2	32
Moody, John	L'Arts Council et le Théâtre		0	24
Muller, Ingvelde	Festivals d'Esprit nouveau en Allemagne	I	2	31

UNIVERSITE

Chevrillon, Pierre	Le Théâtre et l'Université française	III	2	11
Eaton, Walter Prichard	Les Cours de Playwriting aux Etats-Unis	I	3	16
Knudsen, Hans	Les Compagnies universitaires allemandes	III	2	5
Miller, Arthur	Formation des jeunes Auteurs (Enquête)	I	3	21
Schnitzler, Henry	Mission du Théâtre universitaire aux Etats-Unis	III	2	28
***	Images du Théâtre Universitaire aux Etats-Unis	III	2	32
***	Représentations universitaires dans le Monde	III	2	17

★

		Vol.	N°	Pg
ACTING, ACTORS				
Barrault, Jean-Louis	My Doubts and my Belief	0		5
Fresnay, Pierre	The Actor a Sculptor in Snow	III	1	11
AMATEUR THEATRE				
see Subject References :	{ UNIVERSITY THEATRE / CHILDREN'S THEATRE			
Sion, Georges	The Amateur Theatre makes itself known	III	2	38
ARCHITECTURE				
Sonrel, Pierre	Third Congress of the I.T.I. : The Conference and Exhibition of Theatre Architecture	I	1	42
ARENA THEATRE				
see Subject References :	THEATRE-IN-THE-ROUND			
AUDIENCES				
Bell, Campton	The Psychology of the Child Audience	II	3	23
Deutsch, Benoit-Léon	How to launch a Play	II	2	15
Kerr, Walter F.	The Critic as Rhapsodist	II	2	20
Landstone, Charles	The Public	II	2	3
Sion, Georges	The Amateur Theatre makes itself known	III	2	38
Wehrli, Paul	Audience Organizations	II	2	38
Francis, Jean	« Cocktail Party » tours the World	I	3	53
CHILDREN'S THEATRE				
Allen, John	Teachers and Theatre People	II	3	7
Bell, Campton	The Psychology of the Child Audience	II	3	23
Burger, Isabel B.	Creatives Dramatics	II	3	39
Campbell, Andrew	Creative Dramatics	II	3	38
Chancerel, Léon	Youth... Theatre... (Editorial)	II	3	3
Devine, George	Theatre for Children : Art that is different	II	3	9
Dienesch, Marie	Creative and formal Dramatics	II	3	30
Hejle, Thomas P.	School Performances in Denmark	II	3	48
Josset, André	The Paris Conference on Youth and the Theatre	II	3	4
	Resolutions of the Conference on Youth and the Theatre	II	3	15
Mackenzie, Frances	In a Camp of the British Drama League	II	3	40
Obry, Olga	Creative Dramatics	II	3	37
COMPOSERS				
Blacher, Boris	**(and Bliss, Arthur; Dallapiccola, Luigi; Delannoy, Marcel; Egk, Werner; Malipiero; Pizzetti)**			
	The Composers' own Testimony	II	1	7
Gregor, Joseph	Contemporary Composers : Opera	II	1	3
Smith, Cecil	American Musical Comedy	II	1	40
Van der Linden, Albert	A short History in Pictures of Opera in the XXth Century	II	1	12
COSTUME				
Scott, A. C.	Some Chinese Theatrical Costumes and their Accessories	II	4	30
CRITICISM, CRITICS				
Ambrière, Francis	The French Theatre 1945-53	III	3	17
Burger, Isabel B.	Creative Dramatics	II	3	39
Campbell, Andrew	Creative Dramatics	II	3	38
de Madariaga, Salvador	The Theatre of To-day	III	3	4
Deutsch, Benoit-Léon	How to launch a Play	II	2	15
Dienesch, Marie	Creative and formal Dramatics	II	3	30
Flocco, Achille	The Heritage of Pirandello	III	3	24
Francis, Jean	Michel de Ghelderode		0	42
Gassner, John	Realism and Poetry in new American Playwriting	II	4	15
Gilder, Rosamond	Art and Industry in the U. S. Theatre To-day		0	23
Gorelik, Mordecai	The Polish Theatre in 1950	I	3	5
Gregor, Joseph	Contemporary Composers : Opera	II	1	3
Hope-Wallace, Philip	The English Stage and its Poets	II	1	13
Kerr, Walter F.	The Critic as Rhapsodist	II	2	20
Lemarchand, Jacques	The Burden of the Classics	II	4	11
Millo-Pacovsky, Joseph	Tradition and new Directions in Israel		0	32
Obry, Olga	Creative Dramatics	II	3	37
Skopnik, Günter	German Dramatists 1945-53	III	3	8
Smith, Cecil	American Musical Comedy	II	1	40
Träger, Joseph	From Expressionism to Neo-Realism		0	34
Walker, Roy	The Body of the Time	III	3	31
Wälterlin, Oskar	Contemporary German speaking Dramatists in the Zurich Schauspielhaus	I	1	25
DESIGN, DESIGNERS				
Boll, André	Wakhevitch as Stage Designer	I	3	41
Hirschfeld, Kurt	The Stage Designer Teo Otto	II	4	35
Isaacs, Hermine Rich	Jo Mielziner	II	2	41
Muller, Ingvelde	Theatre Design in Germany	III	3	38
Scott, A. C.	Some Chinese theatrical Costumes and their Accessories	II	4	30
Unruh, Walter	Projected Scenery	II	4	22
Villaurrutia, Xavier	Mexican Painters and the Theatre	I	3	36

★

DIRECTING, DIRECTORS

		Vol.	N°	Pg
Barrault, Jean-Louis	My Doubts and my Belief	0		5
Barsacq, André	Producing abroad	III	1	43
Boll, André	Production : a new Approach **(with comments by Arundell, Dennis; Bertin, Pierre; Bing, Rudolf; de Courville, Xavier; Doat, Jan; Felsenstein, Walter; Gielen, Joseph; Gregor, Joseph; Guthrie, Tyrone; Horowicz, Bronislaw; Kelch, Werner; Schuh, Oscar - Fritz; Tietjen, Heinz; Webster, Margaret)**	II	1	26
Brecht, Bertold	Stages in Production	III	1	15
de Meester, Johan	Producing abroad	III	1	45
Francis, Jean	Cocktail Party tours the World	I	3	53
Fresnay, Pierre	The Actor, a Sculptor in Snow	III	1	11
Gründgens, Gustaf	Producing abroad	III	1	44
Guthrie, Tyrone	Producing abroad	III	1	39
Houseman, John	The Drama Quartette	III	1	33
Jones, Margo	Theatre in the round over America	I	1	21
Nilsen, Hans Jacob	Producing abroad	III	1	47
Shaw, G. B.	Shaw's Rules for Directors	III	1	5
Terencio	Italian Producers	I	1	37
Touchard, Pierre-Aimé	Classical Production in France	III	1	19
Träger, Joseph	From Expressionism to Neo-Realism		0	34

EDUCATIONAL THEATRE

see Subject References : { AMATEUR THEATRE, CHILDREN'S THEATRE, UNIVERSITY THEATRE }

FESTIVALS

		Vol.	N°	Pg
	Austria			
Holzer, Rudolf	Salzburg, Mother of Festivals	I	2	35
	Denmark			
Erichsen, Svend	Hamlet at Elsinore	I	2	39
	France			
Gide, André	Avignon, where all is new : Introduction	I	2	9
Laurent, Jeanne	A Bird's Eye View	I	2	5
Reille, Jean-Francis	Shakespeare in the Roman Arena	I	2	8
Supervielle, Jules	Avignon, where all is new : Introduction	I	2	9
Thomas, René	Staging Don Giovanni	I	2	6
Vilar, Jean	Avignon, where all is new	I	2	9
	Germany			
Muller, Ingvelde	Festivals old and new in Germany	I	2	31
	Italy			
Contini, Ermanno	The Sense of Grandeur in the Italian Festivals	I	2	43
	Netherlands			
De By, H.	The Holland Festival	I	2	23
de Meester, Johan	In Search of Style	I	2	23
	Switzerland			
Hirschfeld and Zimmermann	The Zurich Festival	I	2	31
	United Kingdom			
Gielgud, John	The Purpose of Stratford : Introduction	I	2	20
Kemp, Robert	Edinburgh and the Scottish Renaissance : Introduction	I	2	16
Linklater, Eric	Edinburgh and the Scottish Renaissance	I	2	16
Quayle, Anthony	The Purpose of Stratford	I	2	20
Trewin, J. C.	The Festival of Britain	I	2	13
	U. S. A.			
Gilder, Rosamond	Country Festivals	I	2	24
Green, Paul	Country Festivals : Introduction	I	2	24

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE

		Vol.	N°	Pg
Allen, John	Teachers and Theatre People	II	3	7
Josset, André	Travel Log		0	46
	One Stage of the Journey : The Paris Rendez-vous	I	1	39
	Travel Diary : The Oslo Rendez-vous	I	3	51
	The Paris Conference on Youth and the Theatre	II	3	4
	Meetings in Venice	II	4	43
Normann, Axel-Otto	The Land of Ibsen	I	2	50
Priestley, J. B.	The I.T.I., a personal View		0	43
Sonrel, Pierre	The Conference and Exhibition of Theatre Architecture	I	1	42
Thomas, Jean	Address for the last Congress of the I.T.I.	III	3	49
Torres-Bodet, Jaime	Message from the Director General of Unesco	I	1	41

LIGHTING

		Vol.	N°	Pg
Unruh, Walter	Projected Scenery	II	4	22

MUSIC

		Vol.	N°	Pg
Blacher, Boris	**(and Bliss, Arthur; Dallapiccola, Luigi; Delannoy, Marcel; Egk, Werner; Malipiero; Pizzetti)** The Composers' own Testimony	II	1	7
Boll, André	Production : a new Approach **(with comments by Arundell, Dennis; Bertin, Pierre; Bing, Rudolf; de Courville, Xavier; Doat, Jan; Felsenstein, Walter; Gielen, Joseph; Gregor, Joseph; Guthrie, Tyrone; Horowicz, Bronislaw; Kelch, Werner; Schuh, Oscar-Fritz; Tietjen, Heinz; Webster, Margaret)**	II	1	26
Gregor, Joseph	Contemporary Composers : Opera	II	1	3
Smith, Cecil	American Musical Comedy	II	1	40
Thomas, René	Staging Don Giovanni	I	2	6
Van der Linden, Albert	A short History in Pictures of Opera in the XXth Century	II	1	12

★

Vol. N° Pg

MUSICAL COMEDY

		Vol.	N°	Pg
Smith, Cecil	American Musical Comedy	II	1	40

NATIONAL THEATRE

		Vol.	N°	Pg
Bergmmann, Gösta	The Swedish Riksteater	II	2	24
Guthrie, Tyrone	State Aid for the Theatre		0	13
Huisman, Jacques	The Belgian National Theatre	II	2	32
Lemarchand, Jacques	France promotes Renewal	I	1	5
Moody, John	The Origins of the Arts Council		0	15
Touchard, Pierre-Aimé	Classical Production in France	III	1	19

NON-PROFESSIONAL THEATRE

see Subject References : { AMATEUR THEATRE, CHILDREN'S THEATRE, UNIVERSITY THEATRE

OPERA

		Vol.	N°	Pg
Blacher, Boris	**(and Bliss, Arthur; Dallapiccola, Luigi; Delannoy, Marcel; Egk, Werner; Malipiero; Pizetti)** The Composers' own Testimony	II	1	7
Boll, André	Production : a new Approach **(with comments by Arundell, Dennis; Bertin, Pierre; Bing, Rudolf; de Courville, Xavier; Doat, Jan; Felsenstein, Walter; Gielen, Joseph; Gregor, Joseph; Guthrie, Tyrone; Horowicz, Bronislaw; Kelch, Werner; Schuh Oscar-Fritz; Tietjen, Heinz; Webster, Margaret)**	II	1	26
Gregor, Joseph	Contemporary Composers : Opera	II	1	3
Thomas, René	Staging Don Giovanni	I	2	6
Van der Linden, Albert	A short History in Pictures of Opera in the XXth Century	II	1	12

PLAYWRIGHTS, PLAYWRITING

		Vol.	N°	Pg
Ambrière, Francis	The French Theatre 1945-1953	III	3	17
Betti, Ugo	**(and Contini, Ermanno; d'Amico, Silvio; Fabbri, Diego; Lodovici, C.V.; Prochazka, Jan; Strindberg, Axel)** The Training of young Authors : Comments	II	1	48
Brecht, Bertold	**(and Bruckner, Ferdinand; Dent, Alan; Ferdinand, Roger; Frank, André; Fry, Christopher; Mac Dougall, Roger; Miller, Arthur; Muller, Ingvelde; Obey, André; Priestley J.-B.; Rattigan, Terence; Roussin, André; Salacrou, Armand; Sartre, Jean-Paul; Zuckmayer, Carl)** The Training of young Authors : Comments	I	3	21
de Madariaga, Salvador	The Theatre of To-day	III	3	4
Eaton, Walter Prichard	Courses in Playwriting in the U. S. A.	I	3	16
Fiocco, Achille	The Heritage of Pirandello	III	3	24
Francis, Jean	Michel de Ghelderode		0	42
Gassner, John	Realism and Poetry in new American Playwriting	II	4	15
Gilder, Rosamond	Art and Industry in the U. S. Theatre to-day		0	23
Hope-Wallace, Philip	The English Stage and its Poets	I	1	13
Lemarchand, Jacques	France promotes Renewal	I	1	5
	The Burden of the Classics	II	4	11
Skopnik, Günter	German Dramatists 1945-1953	III	3	8
Ustinov, Peter	The Problem of Language	II	4	5
Walker, Roy	The Body of the Time	III	3	31
Wälterlin, Oskar	Contemporary German speaking Dramatists in the Zurich Schauspielhaus	I	1	25

PRODUCERS, PRODUCING

		Vol.	N°	Pg
Barsacq, André	Producing abroad	III	1	43
Bergmann, Gösta	The Swedish Riksteater	II	2	24
Boll, André	Production : a new Approach **(with comments by Arundell, Dennis; Bertin, Pierre; Bing, Rudolf; de Courville, Xavier; Doat, Jan; Felsenstein, Walter; Gielen, Joseph; Gregor, Joseph; Guthrie, Tyrone; Horowicz, Bronislaw; Kelch, Werner; Schuh, Oscar - Fritz; Tietjen, Heinz; Webster, Margaret)**	II	1	26
de Meester, Johan	Producing abroad	III	1	45
Deutsch, Benoit-Léon	How to launch a Play	II	2	15
Gielgud, John	The Purpose of Stratford : Introduction	I	2	20
Gründgens, Gustaf	Producing abroad	III	1	44
Guthrie, Tyrone	Producing abroad	III	1	39
Huisman, Jacques	The Belgian National Theatre	II	2	32
Jones, Margo	Theatre in the round over America	I	1	21
Nilsen, Hans Jacob	Producing abroad	III	1	47
Quayle, Anthony	The Purpose of Stratford	I	2	20
Reille, Jean-Francis	Shakespeare in the Roman Arena	I	2	8
Terencio	Italian Producers	I	1	37
Thomas, René	Staging Don Giovanni	I	2	6
Touchard, Pierre-Aimé	Classical Production in France	III	1	19

PUBLICITY

		Vol.	N°	Pg
Deutsch, Benoit-Léon	How to launch a Play	II	2	15

SCENERY

see Subject Rerefences : DESIGN, DESIGNERS

SHAKESPEARE

		Vol.	N°	Pg
Erichsen, Svend	Hamlet at Elsinore	I	2	39
Gielgud, John	The Purpose of Stratford : Introduction	I	2	20

★

		Vol.	N°	Pg
Jones, Margo	Shakespeare in the round	III	1	29
Quayle, Anthony	The Purpose of Stratford	I	2	20
Reille, Jean-Francis	Shakespeare in the Roman Arena	I	2	8

SUBSIDIZED THEATRE

Bergmann, Gösta	The Swedish Riksteater	II	2	24
d'Amico, Silvio	The Italian Scene		0	41
Guthrie. Tyrone	State Aid for the Theatre		0	13
Huisman, Jacques	The Belgian National Theatre	II	2	32
Lemarchand, Jacques	France promotes Renewal	I	1	5
Moody, John	The Origins of the Arts Council		0	15
Wehrli, Paul	Audience Organizations	II	2	38

THEATRE-IN-THE-ROUND

Jones, Margo	Shakespeare in the round	III	1	29
	Theatre in the round over America	I	1	21

TOURING THEATRE

Bergmann, Gösta	The Swedish Riksteater	II	2	24
Huisman, Jacques	The Belgian National Theatre	II	2	32
***	The Barter Theatre	II	2	31
***	The French National Popular Theatre	II	2	37

TRANSLATION

Ustinov, Peter	The Problem of Language	II	4	5

UNIVERSITY THEATRE

Betti, Ugo	**(and Contini, Ermanno; d'Amico, Silvio; Fabbri, Diego; Lodovici, C. V.; Prochazka, Jan; Strindberg, Axel)**			
	The Training of young Authors : Comments	II	1	48
Brecht, Bertold	**(and Bruckner, Ferdinand; Dent, Alan; Ferdinand, Roger; Frank, André; Fry, Christopher; Mac Dougall, Roger; Miller, Arthur; Muller, Ingvelde; Obey, André; Priestley, J.-B.; Rattigan, Terence; Roussin, André; Salacrou, Armand; Sartre, Jean-Paul; Zuckmayer, Carl)**			
	The Training of young Authors : Comments	I	3	21
Browne, E. Martin	The Other Theatre : Editorial	III	2	3
Chevrillon, Pierre	The Theatre and French Universities	III	2	11
Eaton, Walter Prichard	Courses in Playwriting in the U.S.A.	I	3	16
Knudsen, Hans	University Companies in Germany	III	2	5
Schnitzler, Henry	Background and Functions of the American University Theatre			

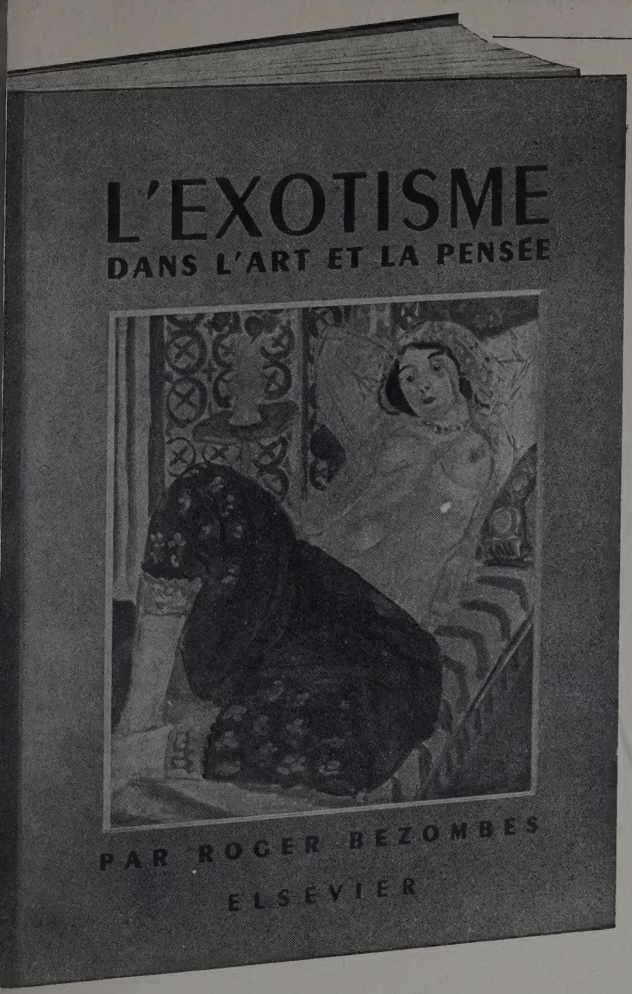
YOUTH AND THE THEATRE

see Subject Reference : CHILDREN'S THEATRE

★

Editeur responsable
Le Directeur-Gérant : Th. Meddens
230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles

Imprimerie Liberator
13, rue Destouvelles - Bruxelles
Imprimé en Belgique



Grand format
27 × 36 cm.

★

240 pages sur
papier couché

★

280 illustrations

★

10 hors-texte
en couleurs

★

Reliure pleine toile
avec impression
en couleurs

★

Prix :
En France : 5.500 f.f.
En Belgique : 780 f.b.

ROGER BEZOMBES

L'EXOTISME
DANS L'ART ET LA PENSÉE

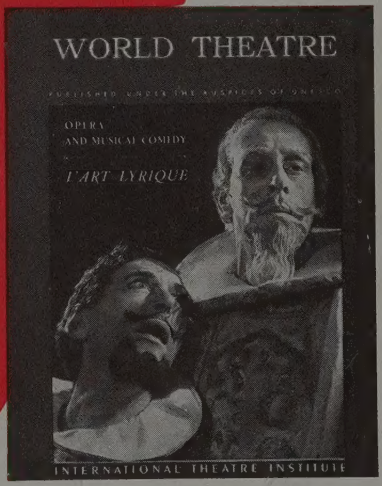
Préface de
PAUL VALERY

Notices bibliographiques de Roger Bezombes et Pierre de Boisdeffre
Musique et Exotisme par André Jolivet

ELSEVIER

51, rue des Archives, PARIS III - BRUXELLES, Ch. de Charleroi, 26

WORLD THEATRE



All published issues
are yet available

A QUATERLY BILINGUAL REVIEW
ISSUED BY THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

ELSEVIER PUBLISHERS

PUBLISHED QUATERLY
Single issue : U.-S. $ 1; Gr.-Brit. Sh. 6/6.